مكتبة الدراسات الأدبية

٨٩

مقالات في النقد الأدبي

دكتور ابراهيم حمادة

دار المعارف

الناشر   دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع

وقفة

لم أقصد بتقديم هذه المقالات إلى القارئ العربي ، أن أعرفه بمدرسة معينة فى النقد ، أو أتمثل بحقبة تاريخية فيه ، أو أتوسل إليه بنقاد مفضلين على غيرهم . والواقع ، أنه كما ترد على الذهن خواطر مبعثرة بلاقصد مرسوم ، فيحظى بعضها بالخروج إلى الحياة دون البعض ، فإن هذه المقالات عرضت لى مع عشرات من أخواتها ، إلا أنها – بالمصادفة البحتة – حظيت ببعض وقتى فترجمتها مع غيرها . أما نشرها – هنا – فهو استجابة لإحساس كان يعاودنى – فى أثناء المحاضرة – وهو أن مايترجم إلى اللغة العربية من أجناس الأدب الغربية كالقصة ، والرواية ، والمسرحية ، والمقالة .. قد يكون اللون الغالب نسبيًّا . أما النقد الأدبى ، فقد تأتى ترجمته – بلا عمد – فى نهاية المطاف . لذا ، فإن الرابط الذى ينظم هذه المقالات ، هو النظر النقدى بصفة عامة ، وأن الساحة الأدبية فى حاجة شديدة إلى الكثير والمحمود منه .

والله الموفق .

دكتور ابراهيم حمادة

الأدب والدراسة الأدبية

رينيه ويليك – أوستن وارين

يجب علينا – أولا وقبل كل شيء – أن نفرق بين الأدب والدراسة الأدبية . فهما عملان متمايزان : أحدهما خلاّق ، أي فن ، وآخرهما ، إذا لم يكن بالضبط علمًا فهو ضرب من المعرفة أو التعليم . وبالطبع بذلت محاولات لإزالة هذا الفرق ، فعلى سبيل المثال ، احتج البعض بأن المرء لايستطيع فهم الأدب مالم يكتبه ، وأنه لايستطيع ، بل ينبغي ألاّ يدرس الشاعر الإنجليزى الكسندر بوب مالم يحاول بنفسه نظم دوبيتات بطولية ، كما عليه ألاّ يدرس إحدى المسرحيات الإليزابيثية مالم يكتب بنفسه مسرحية بالشعر الحر . ومع أن تجربة الخلق الأدبى مفيدة للدارس فإن مهمته مختلفة تمامًا ، فالواجب يقتضيه أن يترجم تجربته فى الأدب إلى مصطلحات فكرية ، وأن يهضمها ويحولها إلى نظام أو خطة متماسكة ينبغى أن تكون عقلانية إذا ماأريد لها أن تكون ضربًا من المعرفة . وقد يصح الزعم بأن مادة دراسته لاعقلانية ، أو أنها – على الأقل – تتضمن فى شكل مركز عناصر غير منطقية ، غير أنه لن يكون عندئذ إلاّ فى مركز لايختلف عن مركز مؤرخ فى التصوير أو البحّاثة فى علم الموسيقى ، أو لنفس الأمر ، فى مركز عالم الاجتماع أو التشريح .

ومن البيّن أن تلك العلاقة تثير بعض المشكلات الصعبة ، إلا أن الحلول المقترحة مختلفة . فبعض المنظرين ينكرون – فى بساطة – على الدراسة الأدبية أن تكون معرفة ، ويوصون بأنها – عملية خلق ثانية – إلا أن هذا يفضى إلى نتائج تبدو اليوم لمعظمنا غير ذات جدوى – كوصف باتر للموناليزا ، أو المقطوعات الممتعة عند سيموندس أو سيمونز ، ومثل هذا – « النقد الخلاق » يدل فى العادة على أنه عملية نسخ صورة أخرى لاحاجة إليها ، أو على أحسن الحالات – ترجمة عمل فنى إلى صورة أخرى ، تكون – عادة – أدنى قيمة ، أما بعض المنظرين الآخرين فيقدمون نتائج مختلفة تدعو إلى الشك . وهذه النتائج هى حصيلة عملية التناقض التى نقيمها بين الأدب ودراسته : فهم يحتجون بأن الأدب لا يمكن أن – يدرس – على الإطلاق ، وأن كل مانستطيعه فقط هو أن نقرأه ، وأن نستمتع به ، وأن نتذوقه . أما ماتبقى بعد هذا فهو ليس إلاّ أن نجمع كل

أنواع المعلومات « المتعلقة » به ، والحقيقة أن مثل هذا التشكيك أكثر انتشارًا مما يظن المرء . فمن الناحية العملية يتجلى فى تأكيده على « الحقائق » البيئية المحيطة ، وفى الانتقاص من كل المحاولات التى تبذل لتجاوز تلك الحقائق ، أما التقدير والذوق والتحمس فأمور متروكة للانطلاق الشخصى واسترساله ، كمهرب محتوم – ولو أنه شيء مؤسف – من صرامة البحث السليم الراسخ ، ولكن مثل هذا التقسيم الثنائى إلى « بحث » وإلى « تذوق » غير وارد على الإطلاق فى الدراسة الأدبية الصحيحة ، التى تجمع – فى الوقت ذاته – بين الصفة « الأدبية » والصفة « المنهجية » .

إن المشكلة هى كيف نتعامل فكريًا مع الفن ، ومع الفن الأدبى بصفة خاصة ، وهل يمكن ذلك ؟ وهنا يبرز أحد الردود ، وهو أن هذا التعامل ممكن بمناهج طورتها العلوم ، والتى لاتحتاج إلا أن تتحول إلى دراسة الأدب . وبالإمكان أن نميز أنواعًا عديدة من هذا التحول ، يتبدى أحدها فى محاولته منافسة المثاليات العلمية العامة من حيث الموضوعية واللاشخصانية ، واليقينية ، إنها محاولة تقوم فى عموميتها على تأييد تجميع الحقائق المحايدة وهناك رد آخر يتمثل فى السعى إلى محاكاة مناهج العلوم الطبيعية من خلال دراسة المسببات السالفة والمنابع الأصلية . وهذا « المنهج الخاص بدراسة الخصائص الوراثية » يبرر من الناحية العملية – مسألة تقصى أى نوع من العلاقات طالما كان ذلك ممكنًا على صعيد المتابعة التاريخية ، والتطبيق الأكثر صرامة يمكن أن يستخدم السببية العلمية لتفسير الظواهر الأدبية عن طريق إسناد أو إرجاع المسببات المصممة الأساسية إلى الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى نقحم المناهج الكمية التى يصلح استخدامها فى بعض العلوم ، مثل الإحصاء ، والجداول ، والرسوم البيانية ، وأخيرًا هناك محاولة لاستخدام المفاهيم البيولوجية فى تتبع نمو الأدب .

واليوم يكاد يكون هناك اعتراف عام بأن هذا التحويل لم يحقق التوقعات التى كانت منتظرة منه فى البداية . ففى بعض الأحيان قد تستطيع المناهج العلمية أن تبرهن على قيمتها داخل مجال محدود صارم ، أو مع تكنيك محدود ، مثل استخدام الإحصاء فى بعض المناهج المعينة لنقد النصوص ،أو لدراسة الأوزان الشعرية . غير أن معظم المشايعين للغزو العلمى للدراسة الأدبية ، قد اعترفوا بالفشل ، وانتهوا إلى التشكيك ، أو أخذوا يعزون أنفسهم بالأوهام التى تتعلق بإمكانية نجاح المفاهيم العلمية فى المستقبل . وهكذا دأب (اى . ايه ريتشاردز) على الإشارة إلى

الانتصارات المقبلة التى ستحرزها دراسة الجهاز العصبى بوصفها الضامن لإيجاد حلول لكل المشكلات الأدبية .

ولابد لنا من العودة إلى بعض المشكلات التى يثيرها التطبيق الواسع الانتشار للعلوم الطبيعية على الدراسة الأدبية . إذ ليس من المستطاع استبعادها بهذه السهولة السريعة ، فلا شك أن هناك مجالاً واسعًا يسمح لهذين المنهجين بالاتصال أو حتى بتداخلهما . فمثل تلك المناهج الأساسية كالاستقراء والاستنتاج ، والتحليل والتركيب ، والمقارنة مسائل مشتركة بين كل أنواع المعرفة الممنهجة . ولكن يبرز هنا فى وضوح حل آخر يزكى نفسه وهو : أن للبحث الأدبى مناهجه المشروعة الخاصة التى ليست هى دائمًا نفس مناهج العلوم الطبيعية إلاّ أنها مع هذا مناهج فكرية . وهناك مفهوم وحيد ضيق جدًّا يمكنه أن يستبعد أو ينفى منجزات العلوم الإنسانية من نطاق المعرفة .

فقبل التطور العلمى الحديث بزمن طويل استطاعت الفلسفة ، والتاريخ ، والتشريع القانونى ، واللاهوت ، وحتى فقه اللغة ، أن تصل إلى مناهج مشروعة للمعرفة . ولربما أصبحت إنجازاتها مطموسة أو غامضة بسبب الانتصارات النظرية والعملية التى حققتها العلوم الفيزيائية الحديثة ، إلا أنها – مع هذا – حقيقية ودائمة ، ويمكن – فى بعض الأحيان – إحياؤها وتجديدها بسهولة بعد إجراء بعض التعديلات عليها . وهكذا ينبغى أن نعترف بكل بساطة بوجود هذا الفرق بين مناهج وأهداف العلوم الطبيعية ، وبين مناهج وأهداف العلوم الإنسانية .

والمشكلة المعقدة هى كيفية التعريف بهذا الفرق ، ففى زمن مبكر ، أى فى عام ١٨٨٣ استطاع ويلهلم ديلثى أن يستنبط الفرق بين مناهج العلوم الطبيعية ومناهج التاريخ على أساس التناقض بين الشرح والاستيعاب . فقد احتج ديلثى لرأيه بأن العالم يعلل حادثة ما على أساس مسبباتها السالفة ، فى حين أن المؤرخ يحاول تفهم معناها ، وعملية التفهم هذه فردية بالضرورة ، بل إنها ذاتية . وبعد عام من ذلك التاريخ جاء ويلهلم ويندلباند – وهو مؤرخ فلسفة مشهور – فانبرى هو أيضًا بالهجوم على الرأى القائل بأن العلوم التاريخية ينبغى أن تقلد مناهج العلوم الطبيعية . فالعلماء الطبيعيون يهدفون إلى تأسيس قوانين عامة ، على حين أن المؤرخين يحاولون إدراك حقيقة فريدة لايتكرر وقوعها . ولقد قام هنرتش ريكيرت بتجويد هذا الرأى وتحسينه ، بل تعديله إلى حد ما ، ورسم خطًّا لايفرق كثيرًا بين المناهج التعميمية والمناهج الفردانية . مثلما يفرق بين علوم الطبيعة وعلوم الثقافة ، فهو يحتج بأن علوم الثقافة تهتم بالشىء الملموس والفردانى ، وعلى أية حال فإن

الفردانيات لايمكن اكتشافها وإدراكها إلا بالرجوع إلى بعض القيم المصطلح عليها ، والتى هى مجرد اسم آخر للثقافة ، وفى فرنسا ، يميز (ا . د اكسينوبول) بين العلوم الطبيعية كشىء مشغول بـ « الحقائق المتكررة » وبين التاريخ كشىء مشغول بـ « الحقائق المتتابعة » وفى إيطاليا أقام بنديتوكروتشى مجمل فلسفته على المنهج التاريخى والذى يختلف كلية عن منهج العلوم الطبيعية .

ومناقشة هذه المشكلات مناقشة كاملة قد تؤدى إلى قرار حاسم بالنسبة لمشكلات أخرى مماثلة مثل : تصنيف العلوم ، وفلسفة التاريخ ، ونظرية المعرفة ، ويمكن بعض الأمثلة الملموسة أن توحى – على الأقل – بأن هناك مشكلة حقيقية جدًّا لابد أن يواجهها دارس الأدب . لماذا ندرس شكسبير ؟ من الواضح أننا لسنا مهتمين أساسًا بما يشترك به شكسبير مع الرجال الآخرين ، إذ أننا فى هذه الحالة نستطيع كذلك أن ندرس أى إنسان آخر . كما أننا لسنا مهتمين بما يشترك به شكسبير مع كل الإنجليز ، أومع كل رجال عصر النهضة ، أومع الاليزابيثيين ، أومع كل الشعراء ، أومع كل كتاب المسرح ، أوحتى مع كل كتاب المسرح الإليزابيثيين ، لأننا فى هذه الحالة قد ندرس ديكر أو هيوود أيضًا . إننا بالأحرى نريد أن نكتشفماينفرد به شكسبير ، أى مايجعل شكسبير شكسبير ، ومن الواضح أن تلك مشكلة فرد كما هى مشكلة قيمة . بل حتى لو درسنا أدب عصر معين أو حركة أدبية معينة ، أو أدب أمة معينة ، فإن دارس الأدب سيهتم به كعمل منفرد له ملامح خاصة وقيم معينة تفرده عن مجموعات آداب أخرى مشابهة .

كما يمكن دعم قضية التفرد هذه بحجة أخرى ، وهى أن الحالات التى كانت تبذل لإيجاد قوانين عامة للأدب كانت تبوء بالفشل . إن قانون لويس كازميان الذى يسمى بقانون الأدب الإنجليزى ، وهو « تذبذب إيقاع العقل القومى الإنجليزى » بين قطبين يتمثلان فى العاطفة والفكر (مصحوبًا بتوكيد أبعد يقول بأن تلك الذبذبات تصبح أسرع كلما اقتربنا من العصر الحالى) ليس إلاّ قانونًا تافهًا أو مزيفًا . فهذا القانون ينهار تمامًا عند تطبيقه على العصر الفيكتورى . ومعظم هذه القوانين تتحول لتصبح مثل تماثلات نفسية كفعل ورد فعل فحسب ، أو عرف تقليدى وثورة ، وحتى لو كانت هذه القوانين بعيدة عن الشك فهى لاتستطيع أن تبين لنا أى شىء له دلالة حقيقية عن عمليات الأدب .. فبينما قد ترى الفيزياء أسمى انتصاراتها فى نظرية عامة تتلخص فى قاعدة الكهرباء والحرارة والجاذبية والضوء فليس هناك قانون عام يستطيع الادعاء بتحقيق هذه الدراسة

الأدبية : فكلما كان القانون أكثر عمومية وأكثر تجريدية فإنه بالتالى يبدو خاويًا ويزداد الشىء الملموس للعمل الفنى تمنعًا على فهمنا .

وهكذا نجد لدينا حلين متطرفين لمشكلتنا ، أحدهما يبدو متمشيًا مع الزى العصرى بفضل نفوذ العلوم الطبيعية ، ويساير المنهجين العلمى والتاريخى ، ويؤدى إما إلى مجرد تجميع الحقائق ، أو إلى تأسيس – قوانين – تاريخية بالغة العمومية . أما ثانى الحلين فينكر على البحث الأدبى أن يكون علمًا ويؤكد على الطبيعة الشخصية « للفهم » الأدبى و « الفردانية » ، وعلى « التفردية » فى كل عمل أدبى . غير أن فى الحل المضاد للعلم فى صيغته المتطرفة أخطاره البينة . فمن الممكن أن يقود « الحدس » الشخصى إلى مجرد « التذوق » الانفعالى ، وإلى « ذاتية » كاملة . فالتأكيد على « فردانية » كل عمل فنى بل حتى على « تفرده » – حتى ولو كان مأمونًا كرد فعل ضد تعميمات هينة – يعنى نسياننا بأنه لايوجد عمل فنى يمكن أن يكون « منفردًا » تفردًا كاملا ، مادام سيصبح عصيًّا على الفهم تمامًا . وهذا بالطبع – أمر حقيقى إذا ماقررنا أنه لايوجد غير مسرحية واحدة اسمها « هاملت » أو حتى غير « أشجار » واحدة لجويس كيلمر . ولكننا نلاحظ أنه حتى كومة النقابات متفردة ، بمعنى أن نسبها الصحيحة ، ووضعها وتركيباتها الكيميائية لايمكن أن تتكرر كما هى بالضبط مرة أخرى . بالإضافة إلى هذا فإن كل الكلمات فى كل عمل أدبى فنى إنما هى فى صميم طبيعتها « عامة » وليست « خاصة » إن الخصومة بين « العالمية » و « الخصوصية » فى الأدب لاتزال ماضية منذ أن أعلن أرسطو بأن الشعر أكثر عالمية ، ومن ثم أكثر فلسفة من التاريخ الذى يعنى بالخاص فقط ، ومنذ أن أصر الدكتور / جونسون بأنه ينبغى على الشاعر ألا « يعدد الخطوط التى فى زهرة التوليب » .

كما أن الرومنسيين وغالبية النقاد المحدثين لا ينون عن التأكيد على خصوصية الشعر من حيث « نسيجه » وتماسكه ، غير أنه ينبغى على المرء أن يعترف بأن كل عمل أدبى إنما هو عام وخاص فى ذات الوقت ، أو ربما كان من الأفضل القول – بأنه انفرادى وعام أيضًا . وفى المستطاع تمييز الانفرادية عن الخصوصية الكاملة وعن التفرد . فلكل عمل أدبى كما لكل إنسان – خصائصه الانفرادية ، ولكنه يشترك – كذلك – فى سمات عامة مع أعمال فنية أخرى تمامًا كما يشترك كل إنسان فى نفس خصائص الإنسانية مع كل أفراد جنسه ، وأمته وطبقته ومهنته إلخ .. وهكذا يمكننا أن نعمم فيما يختص بأعمال الفن ، الدراما الإليزابيثية ، الدراما كلها ، الأدب كله ، الفن

كله . إن النقد الأدبى والتاريخ الأدبى يحاول كلاهما أن يحدد انفرادية عمل ماأو مؤلف ما ، أو عصر ما ، أو أدب قومى ما . غير أن هذا التحديد لايمكن إنجازه إلاّ فى مصطلحات عالمية ، وعلى أساس من نظرية أدبية . وماأعظم حاجة البحث الأدبى فى هذه الأيام إلى نظرية أدبية ، بل إلى أرجانون من المناهج .

وهذا المثل المنشود لايقلل بالطبع من أهمية التفهم المتعاطف والاستمتاع كشروط مسبقة لمعرفتنا بالأدب ، وبالتالى لتأملاتنا فيه ، ولكنها ليست إلاّ شروطًا مسبقة ، والقول بأن الدراسة الأدبية لاتخدم إلاّ فن القراءة إنما هو سوء إدراك لمثال المعرفة المنظمة مهما يمكن أن تبلغ لزومية هذا الفن لدارسى الأدب . ومع أن « القراءة » تستخدم استخدامًا واسعًا يكفى ليشمل الفهم النقدى والحساسية النقدية ، فإن فن القراءة مثال للتثقيف الذاتى المحصن وهو على تلك الصورة شىء مرغوب جدًّا ، وكذلك نافع كأساس لثقافة أدبية واسعة الانتشار إلا أنه – على كل حال – لايمكن أن يحل محل مفهوم « البحث الأدبى » الذى يفهم على أنه تقليد يتجاوز ذاته ، وعلى أنه جسم آخذ فى النمو من المعرفة والتبصر والحكم .

وظيفة النقد

تى . إس . إليوت

١

منذ سنوات عديدة خلت ، كنت أكتب عن موضوع علاقة الجديد بالقديم فى الفن . ولقد توصلت إلى رأى مازلت متمسكًا به حتى الآن ، ويتمثل فى عبارات لى مطلق الحرية فى اقتباسها ، لأن البحث الحالى عبارة عن تطبيق لما تتضمنه تلك العبارات من مبادئ .

« تشكل الآثار الفنية الحالية فيما بينها نظامًا مثاليًا ، يتغير عند إضافة عمل فنى جديد (جديد بحق) إليها . والنظام القائم يكون كاملا قبل أن يصل العمل الجديد . وحتى يستمر هذا النظام بعد إضافة الجديد ، فإن « كل » النظام القائم يجب أن يتغير ولو تغيرًا طفيفًا . وهكذا تكون علاقات ، ونسب ، وقيم كل عمل فنى بالنسبة « للكل » متغيرة ، وهذا هو التكيف بين القديم والجديد . وأيما امرئ يوافق على فكرة النظام هذه ، وعلى شكل الأدب الأوربى ، والأدب الإنجليزى ، لن يجد من المحال القول بأن الحاضر ينبغى أن يغير من الماضى . بقدر مايوجه الماضى الحاضر » .

لقد كنت أتحدث وقتئذ عن الفنان ، وعن حاسة التراث التى بدت لى – لازمة له . ولكن المشكلة – بوجه عام – كانت مشكلة نظام ، وأن وظيفة النقد تبدو بالضرورة مشكلة نظام أيضًا . وكنت أدرك حين ذاك – كما أدرك الآن – بأن أدب العالم ، وأدب أوربا ، بل أدب أية أمة بمفردها ، ليس كمجموعة من كتابات أفراد ، وإنما كـ « كليات عضوية » ، أى كأنظمة تكتسب منها أعمال الفن الأدبى الفردية ، وكذلك أعمال الفنانين الفرديين : معانيها ودلالاتها إذا ما ارتبطت بها ، وارتبطت بها وحدها فقط ، وعلى هذا ، فهناك شىء خارج ذات الفنان ، يدين له الفنان بالولاء ، والتفانى الذى يجب أن يرضخ له ، ويضحى لأجله بنفسه كى يكتسب مركزه الفريد ، وهناك تراث عام ، وسبب عام يوحد بين الفنانين ، سواء تم ذلك شعوريًا أولا شعوريًا ، وإن كان لابد من التسليم بأن هذه الوحدة هى فى الغالب لاشعورية . وأعتقد أن هناك بين الفنانين الحقيقيين فى أى عصر رباطًا لاشعوريًا . وكما تطالبنا طبائعنا الفطرية فى الترتيب مطالبة إلزامية بألاّ ندع

لمصادفات اللاشعور مايمكن أن نحاول فعله عن طريق الشعور ، فإننا مضطرون إلى أن نستنتج أن مايحدث لاشعوريا نستطيع أن نوجده شعوريًا إذا ماحاولنا ذلك محاولة واعية . أما فنان الدرجة الثانية ، فإنه لايستطيع طبعًا – أن يتنازل عن ذاته فى سبيل عمل مشترك ، لأن عمله الأساسى هو تأكيد هذه الفروق المختلفة التى تميزه هو شخصيًا عن الآخرين . والانسان القادر على العطاء السخى والذى ينسى ذاته فى عمله يستطيع أن يتعاون ، وأن يتبادل مع غيره ، وأن يسهم .

إذا ماتمسك إنسان مايمثل هذه الآراء فى الفن ، فإنه بالتالى يجب أن يتمسك بآراء مماثلة فى النقد . وعندما أقول النقد ، فأنا أعنى هنا – بالطبع – التعليق على الأعمال الفنية وعرضها عن طريق استخدام الكلمة المكتوبة . أما فيما يتعلق بالاستخدام العام لكلمة « النقد » لتدل على مثل هذه الكتابات – التى استخدمها لها ماثيوأرنولد فى مقالته[١] – فسأقوم حالاً بتقديم تحفظات عديدة . وكما أتصور ، مامن نصير للنقد (بهذا المعنى المحدود) يفترض هذا الافتراض المنافى للطبيعة والعقل ، والذى يقول بأن النقد نشاط تنطوى غايته بداخله[٢] Autotelic ، أنا لاأنكر أن الفن يمكن أن يخدم أغراضًا خارجة عنه ، ولكنه ليس مطالبًا بأن يكون مشغولاً بمثل هذه الأغراض . فهو فى الحقيقة – يمارس مهمته على وجه أفضل – مهما كانت هذه المهمة – إذا ماتجاوز نظريات القيمة المختلفة التى يعمل بمقتضاها . غير أن النقد – من ناحية أخرى – يجب دائما أن يتخذ لنفسه غرضًا . وهذا الغرض – على وجه التقريب والسرعة – هو توضيح الأعمال الفنية ، وتصحيح الذوق . وعلى هذا ، تبدو مهمة الناقد محدودة تمامًا وبوضوح ، وكان ينبغى أن يصبح من السهل إلى حدٍّ ما – أن يتقرر ماإذا كان الناقد يقوم بمهمته على الوجه المرضى أولا يقوم بها ، وأن يتقرر – بوجه عام – أى أنواع النقد مفيدة ، وأى أنواعه عديمة الجدوى والأثر .

ولكن إذا ماأولينا الأمر بعض الاهتمام ، فسندرك أن النقد – بعيدًا عن كونه مجالاً بسيطًا خاضعًا لنظام من النشاط المفيد – ليس أفضل من حديقة فى يوم عطلة يتجادل فى ساحتها الخطباء المشاكسون ، ويتناضلون ويتصارعون حتى ولو لم يصلوا إلى تحديد أوجه الخلاف بينهم . على حين كان من المفروض أن يكون النقد مجالاً للعمل القائم على التعاون الكامل . كما كان من المفروض

---

(١) « وظيفة النقد فى العصر الحاضر » (١٨٦٤) .

(٢) يحتوى فى ذاته على غايته أو هدفه .

أيضًا أن يسعى الناقد – إذا ماأراد تبرير وجوده – إلى التحكم فى أهوائه ونزواته الشخصية ، وهى أمور مستهجنة تتعرض لها جميعًا ، وأن يصفى خلافاته مع أكبر عدد ممكن من زملائه ، فى سبيل السعى المشترك وراء الحكم الحقيقى . وعندما نجد أن عكس ذلك هو الذى يسيطر تمامًا على مجال النقد ، فإن الشك يساورنا فى أن الناقد يدين بوجوده لعنفه وتطرفه فى معارضة غيره من النقاد ، أولبعض الأمور البسيطة الشاذة الخاصة به ، والتى يتحايل بها على تغيير الآراء التى يعتنقها الناس ، ويتمسكون بها ، إما بدافع الغرور أو دافع الكسل ، على حين نميل نحن إلى استبعاد ذلك كله .

وبعد هذا الاستبعاد مباشرة ، أوعقب التهدئة المريحة لثورة غضبنا ، نجدنا مضطرين إلى الاعتراف بأنه لاتزال هناك بعض الكتب التى تنفعنا ، وكذلك بعض المقالات ، وبعض الجمل ، وبعض الناس . أما خطوتنا التالية فهى محاولة تصنيف كل هذا ، والتوصل إلى ماإذا كنا سنجد مبادئ نقرر على أساسها أى نوع من الكتب ينبغى أن نستبقى ، وأية أهداف ووسائل ينبغى على النقد اتباعها .

٢

لقد بدا لى أن الرأى الذى لخصته آنفًا عن علاقة العمل الفنى بالفن ، والعمل الأدبى بالأدب ، والعمل النقدى بالنقد طبيعى وواضح . وإنى لمدين للسيد ميدليتون مرى[٣] Middleton Murry بفهمى للمشكلة ذات الطبيعة الجدلية ، أو بالأحرى بإدراكى بأن الأمر يتضمن اختيارًا نهائيا ومحددًا . لذا أشعر بتزايد دينى وعرفانى بالجميل للسيد مرى .

إن غالبية نقادنا مشغولون بعملية التبهيم والإغماض ، وبالتصالح ، وإخماد الأصوات وتربيت الأكتاف ، والتزاحم ، والتمويه ، ومزج الأشربة المسكنة الحلوة ، والتظاهر بأن الخلاف بينهم وبين غيرهم ليس إلا أنهم أنفسهم أناس طيبون ، وغيرهم من ذوى السمعة السيئة جدًّا . والسيد مرى ليس واحدًا من هؤلاء . فهو يدرك بأن هناك مواقف محددة يمكن أن يتخذها الفرد ، وأنه يجب عليه فعلا أن يرفض شيئًا وأن يختار شيئًا آخر . فهو ليس هذا الكاتب المجهول الذى أكد فى

---

(٣) Middleton Murry (١٨٨٩ – ١٩٥٧) ناقد أدبى ، وكان فى ذلك الوقت يشرف على تحرير مجلة Adelphi التى أسسها .

بحث أدبي نشر منذ عدة أعوام بأن الرومانسية والكلاسيكية شيء واحد تمامًا ، وبأن العصر الكلاسيكي الحقيقي في فرنسا ، كان العصر الذى أبدع الكاتدرائيات القوطية وجان دارك . ولكننى لاأستطيع أن أتفق مع السيد / مرى على صياغته للكلاسيكية والرومانسية . ويبدو لى أن الفرق بينهما إنما هو بالأحرى كالفرق بين الشيء المتكامل والشيء الناقص ، أوكالفرق بين البالغ وغير الناضج ، أو بين ماهو منظم ومرتب وبين ماهو فوضوى ومهوش . ولكن مابينه السيد / مرى هو أن هناك موقفين – على الأقل – تجاه الأدب ، بل تجاه أى شيء آخر ، إلاّ أن المرء لايستطيع أن يتخذهما معًا . والموقف الذى يقرّهو به ، يتضمن – على مايبدو – الزعم بأن الموقف الآخر لامجال له فى إنجلترا على الإطلاق . لأنه مأخوذ على أنه مسألة قومية عنصرية .

ويوضح السيد / مرى مسألته توضيحًا كاملاً ، بقوله « إن الكاثوليكية تمثل مبدأ قيام سلطة روحية مطلقة خارج الفرد ، وهذا هو نفسه مبدأ الكلاسيكية فى الأدب » . وفى نفس المجال الذى تدور فيه مناقشة السيد / مرى ، يبدو لى أن هذا تعريف لايمكن التشكيك فى صحته ، وإن كان هذا – بالطبع – ليس كل ماينبغى أن يقال عن الكاثوليكية أوالكلاسيكية . ونحن وأمثالنا من الذين وجدوا أنفسهم يؤيدون مايسميه السيد / مرى بالكلاسيكية ، يعتقدون بأن المرء لايستطيع أن يتقدم بدون أن يدين بالولاء لشيء خارج ذاته . ولعلى أدرك أن مصطلحى « خارج » و « داخل » من المصطلحات التى تتيح فرصة لاحد لها للمغالطة ، ولايمكن أى عالم من علماء النفس أن يطيق نقاشًا يخلط فى مثل هذا الاشتقاق الاصطلاحى المزيف ، ولكنى سأفترض أن السيد / مرى يمكن أن يتفق معى – من أجل هدفنا المشترك – على أن هذه الاصطلاحيات ملائمة ، وأن يقف معى فى التغاضى عن تحذيرات أصدقائنا من علماء النفس ، وإذا ما وجد المرء أنه يجب أن يتصورها خارج الذات ، فلتكن خارج الذات . وعلى هذا ، إذا ماكان المرء مهتمًا بالسياسة ، فإنه يجب عليه – كما أفترض – أن يبين ولاءه لمبادئ سياسية ، أولشكل من الحكومة ، أو لنظام ملكى . وإذاكان مهتمًا بالدين ويدين به ، فليكن لكنيسة ما . أما إذا حدث واهتم بالأدب ، فيجب عليه أن يقر – كما يبدو لى – بنفس هذا النوع من الولاء الذى حاولت تقديمه فى الجزء السابق من هذا المقال . ومع هذا ، فهناك بديل يقترحه السيد / مرى ، وهو أن الكاتب الإنجليزى ، ورجل الدين الإنجليزى ، ورجل السياسة الإنجليزى ، لايرث أى منهم عن سابقه أيّة قواعد . وإنما الذى يرثه فقط هو : إحساس بأن الملاذ الأخير هو وجوب الاعتماد على

الصوت الداخلى . وهذا التعبير – على ماأعتقد – يبدو أنه يشمل بعض الحالات . فهو يطرح فيضًا من الضوء على لويد جورج ، ولكن لِمَ يكون « الملاذ الأخير » ؟ ، هل هم يتجنبون أوامر الصوت الداخلى إلى أقصى حد ممكن ؟؟ إن ماأعتقده هو أن هؤلاء الذين يمتلكون هذا الصوت الداخلى ، على أتم استعداد للإصغاء إليه ، وألا يستمعوا إلى ماعداه . والصوت الداخلى – فى الحقيقة – يبدو جديدًا بالاعتبار كمبدأ قديم صاغه ناقد أكبر سنًا [٤] ، فى عبارة مألوفة لنا الآن وهى : « فليفعل الإنسان مايحب » . إن أصحاب الصوت الداخلى استقلوا القطار ، كل عشرة منهم فى ديوان من دواوينه ، متجهين إلى مباراة فى كرة القدم تقام فى « سوانسى » Swansea ، وهم ينصتون إلى الصوت الداخلى الذى يخفق بالرسالة الأبدية ، رسالة الغرور والخوف والشهوة .

ولسوف يقول السيد / مرى – وله فى ذلك بعض الحق – بأن هذا تفسيرًا مغرضًا . كما سيقول : « إنهم (أى الكاتب الإنجليزى ورجل الدين ، ورجل السياسة) إذا ماتعمقوا بدرجة كافية فى سعيهم إلى معرفة ذواتهم – وهى عملية كعمليات المناجم لاتتم بالعقل وحده ، وإنما بالإنسان كله – فإنهم سيكتشفون ذاتًا عالمية » ، وهذا مران يتجاوز صلابة متحمسينا لكرة القدم ، إلا أنه مران – كما أعتقد – على درجة كافية من الأهمية الكاثوليكية ، مما كان السبب فى إصدار عدة كتب مبسطة فى كيفية ممارسته . غير أن ممارسى الكاثوليكية – على مايبدو لى – لم يكونوا مصابين بعقدة النرجسية ، اللهم إلاّ باستثناء بعض المنشقين . فالكاثوليكى لم يؤمن بأنه هو مع الله شىء واحد . يقول السيد / مرى : « إن الإنسان الذى يسائل نفسه بصدق يسمع فى النهاية صوت الله » . ويؤدى هذا – من الناحية النظرية – إلى شكل من أشكال الإيمان بمذهب وحدة الوجود ، القائل بأن الإنسان والطبيعة شىء واحد . وهذا – كما أعتقد – شىء غريب على أوربا ، تمامًا كما يعتقد السيد / مرى أن « الكلاسيكية » ليست إنجليزية . ولنتائج هذا الاتجاه العملية ، يمكن أن يشير المرء إلى أشعار « هوديبراس » [٥] .

ولم أدرك أن السيد / مرى هو المتحدث باسم طائفة جديرة بالاعتبار إلا بعد أن قرأت هذا الرأى فى أعمدة إحدى الصحف اليومية المحترمة : « بالرغم من روعة تمثل العبقرية الكلاسيكية فى

(٤) ماثيو أرنولد فى « الثقافة والفوضى » (١٨٦٩) .

(٥) قصيدة طويلة نظمها صمويل بتلر (١٦١٢ – ١٦٨٠) ، وفيها يسخر من طوائف المتطهرين المنشقين .

إنجلترا . فإنهم ليسوا وحدهم المعبرين عن الشخصية الإنجليزية التى بقيت – بعناد – (فكهة) الجوهر . ومستقلة » . وكاتب هذا الكلام شخص معقول ومعتدل فى استخدامه كلمة « وحدهم » . غير أنه صريح إلى درجة مؤلمة حين يعزو هذا « التفكه » إلى « العنصر السلالى التيوتونى فينا (الألمانى القديم) الذى لم تتناوله يد التهذيب » . ولكن الذى يصدمنى ، هو أن السيد / مرى مع هذا الصوت الآخر . إما أن يكونا عنيدين للغاية ، وإما متسامحين للغاية . والسؤال – الذى يمكن أن يكون الأول – ليس عما يواتينا بشكل طبيعى ، أو يواتينا فى يسر ، ولكن عما هو الصحيح ، وكلا الموقفين خير من الآخر ، أو قد يتساوى الأمر . ولكن كيف يكون مثل هذا الاختيار مساويًا ؟ لاشك أن الإشارة إلى الأصول السلالية . أو مجرد التقرير بأن الفرنسيين هكذا ، وأن الإنجليز على غير ذلك . لايمكن التوقع منه أن يجيب بشكل قاطع عن السؤال : أى هذين الرأيين المتعارضين صحيح ؟ كما لاأستطيع أن أفهم سبب التعارض القائم بين الكلاسيكية والرومانسية وتغلغله بعمق فى الأقطار اللاتينية (كما يقر السيد / مرى) . فى حين أن هذا التعارض لاأهمية له عندنا فإذا كان الفرنسيون كلاسيكيين بطبيعتهم ، فلماذا يتحتم وجود « تعارض » فى فرنسا ، أكثر بكثير مما هو الحال هنا ؟ وإذا كانت الكلاسيكية ليست طبيعية بالنسبة لهم ، وإنما هى شىء مكتسب فلماذا لاتكتسب عندنا هنا ؟ هل كان الفرنسيون كلاسيكيين عام ١٦٠٠ ، وكان الإنجليز رومانسيين فى نفس العام ؟ هناك اختلاف آخر هام – حسبما يبدو لى – وهو أن النثر عند الفرنسيين عام ١٦٠٠ كان أكثر نضجًا .

يبدو أن هذا النقاش قد شط بنا بعيدًا عن موضوع هذا البحث ، ولكن كان مما يخدم غايتى تتبع موازنة السيد / مرى المعقودة بين السلطة الخارجية و(الصوت الداخلى) . فكل ماأستطيع قوله عن النقد لن تكون له أدنى قيمة . بالنسبة لهؤلاء الذين يطيعون الصوت الداخلى ، (ولعل كلمة « يطيع » ليست بالكلمة المناسبة) فهم لن يهتموا بمحاولة إيجاد مبادئ عامة فى مجال النقد . ماهى الحاجة إلى المبادئ مع وجود الصوت الداخلى ؟ إذا ماكنت أحسب شيئًا ، فإن هذا كل ماأريد . وإذا ماتصايح معًا جمع كاف منا كى تحب شيئًا ، فينبغى عليك أنت وحدك (الذى لاتحبه) أن تريده . إن قانون الفن – كما يقول السيد / كلتون بروك [6] Clutton Brock – إنما

(٦) Arthur Clutton-Bbrock (١٨٦٨ – ١٩٢٤) ناقد إنجليزى .

هو قانون نظام السوابق كله . كما أننا لانستطيع أن نحب أىَّ شىء نَوَدُّ أن نحبه فحسب ، ولكننا نستطيع أن نحبَّه لأى سبب نتخيره. فنحن فى الحقيقة – لانهتم بـ«الكمال» الأدبى على الإطلاق : لأن البحث عن الكمال علامة من علامة التفاهة والاتضاع . لأنه يدل على أن الكاتب قد سلم من جانبه بوجود سلطة روحية مطلقة خارج ذاته ، يحاول أن يتكيف معها . ونحن – فى الحقيقة – لانهتم بالفن ، إننا لن نعبد بَعْلاً (أحد الآلهة الكنعانية) . « إن مبدأ القيادة الكلاسيكية يتمثل فى الولاء للواجب والتراث ، وليس للإنسان » . كما أننا لانريد مبادئ ، وإنما نريد أناسًا .

هكذا يتكلم الصوت الداخلى ، إنه صوت من المستحسن أن نطلق عليه اسمًا ، وهذا الاسم كما اقترحه هو : « المتزمت » .

وإذا ماتركنا جانبًا أصحاب مبدأ النداء والانتخاب المؤكد (٧) ، وعدنا إلى هؤلاء الذين يعتمدون فى استحياء على التراث وحكمة الزمن المتراكمة ، وقصرنا النقاش على أولئك الذين يتعاطفون مع بعضهم فى هذه الزلة ، لأمكننا التعليق – للحظة – على مصطلحى « النقد » و« الخلق » كما يستخدمها واحد ينتمى – بوجه عام – إلى الرابطة الأخوية الأضعف . ويبدو لى ، أن ماثيو أرنولد يفرق بين هذين النشاطين تفرقة تفتقر تمامًا إلى دقة الإدراك . لأنه قد أغفل أهمية النقد الجوهرية فى عملية الخلق ذاتها .

ومن المحتمل – حقيقة – أن القسط الأكبر من مجهود المؤلف فى تأليف عمله ، إنما هو مجهود نقدى . ويتمثل فى غربلة المادة ، وربطها ، وبنائها ، والحذف منها ، وتصحيحها ، وفحصها ، وهذا المجهود المخيف ، إنما هو مجهود نقدى ، بقدر ماهو مجهود إبداعى . بل إنى لأعتقد أن النقد الذى يمارسه كاتب مدرب ماهر فى عمله ، إنما هو أكثر أنواع النقد قيمة وحيوية . وكما أظننى قلت من قبل ، إن بعض الكتّاب الإبداعيين يتفوقون على غيرهم ، لالشىء إلا لأن حاستهم النقدية أكثر تفوقًا . وهناك اتجاه – وأعتقد أنه اتجاه متزمت – ينتقص من ذلك الجهد النقدى الذى يبذله الفنان ، ويشيع فكرة مؤداها أن الفنان العظيم يعمل بلا وعى ، ويخط بلا وعى فوق رايته كلمتى : التشويش واللخبطة . أما نحن الصم والبكم من الذين يعوزهم الصوت الداخلى ،

---

(٧) إشارة ساخرة إلى مبدأ الخلاص الذى قال به كالفين اللاهوتى الفرنسى البروتستانتى (١٥٠٩ – ١٥٦٤) .

فتزود فى بعض الأحيان – بوعى متواضع . ومع أنه بلا خبرة منزلة أو موحى بها ، فإنه يشير علينا بأن نفعل أقصى مانستطيع ، ويذكرنا بأن كتاباتنا ينبغى أن تبرأ من النقائص بقدر الإمكان (كى يعوضها عن خلوها من الوحى) ، كما أنه – باختصار – يحملنا على إضافة وقت طويل كما أننا ندرك أن القدرة على التمييز النقدى التى تواتينا بصعوبة ، يحظى بها أناس أوفر حظًّا منا ، وهم فى أقصى ذروة الخلق ، ونحن لانفترض أن مجهودًا نقديًّا لم يبذل ، لمجرد أن هناك أعمالا ألفت دون مجهود نقدى واضح . فنحن لانعرف المجهودات السابقة التى مهدت لهذه الأعمال ، ولامايجرى طوال الوقت من خطوات نقدية فى عقول المنشئين الخالقين .

غير أن هذا التوكيد يرتد إلينا . فإذا كان هناك جانب كبير من الخلق يعد فى حقيقته نقدًا ، ألا يكون هناك جانب كبير ممايسمى «بالكتابة النقدية» يعد فى حقيقته خلقًا؟ وإذا كان الأمر كذلك ، أليس هناك نقد إبداعى طبقًا للمفهوم العام؟ والإجابة عن هذا – كما تبدو لى – هى : ليس فى ذلك تساو أو تعادل . لقد افترضت – بداهة – أن الخلق ، أى العمل الفنى ، لايستهدف غير ذاته Autotelic ، فى حين أن النقد – حسب تعريفه – يتعلق بشىء غير ذاته . ومن ثم لاتستطيع أن تمزج – أو تخلط – الخلق بالنقد ، كما تستطيع أن تمزج النقد بالخلق . إن النشاط النقدى فى مجهود الفنان يستوفى أقصى غرضه وأصدقه فى نوعية اتحاده وتمازجه مع الخلق .

ولكن ليس هناك كاتب مكتف بذاته اكتفاء تامًّا . وكثير من الكتاب الإبداعيين لايفرغون كل نشاطهم النقدى فى أعمالهم . فبينما يبدو للبعض أنهم فى حاجة إلى المحافظة على قدراتهم النقدية فى مستواها كى يمارسوها – فى شكل متنوع – فى العمل الجدير بها ، يبدو للبعض الآخر أنهم فى حاجة – بعد إنجاز العمل الفنى – إلى الاستمرار فى ممارسة النشاط النقدى عن طريق التعليق عليه . ليست هناك قاعدة عامة . وكما يستطيع الناس أن يتعلم بعضهم من بعض ، فإن بعض هذه الكتابات عادت بالنفع على بعض الكتّاب الآخرين . فى حين عاد بعضها بالنفع على هؤلاء الذين لم يكونوا كتّابًا .

وفى وقت ما ، كنت أميل إلى اتخاذ موقف متطرف ، مؤداه أن النقاد الجديرين بالقراءة ، هم وحدهم النقاد الذين يمارسون – بل يمارسون جيدًا – الفن الذى يكتبونه . ولكن كان على أن أتوسع فى حدود تلك الدائرة كى تتضمن أشياء هامة . ومنذ ذلك الحين ، وأنا أجد فى البحث عن قاعدة تشمل كل شىء أودُّ ضمه ، حتى ولو كانت تشمل أكثر مماأريد. ولقد توصلت إلى أن

أعظم المؤهلات قيمة – والتى تهب ممارسى النقد أهمية خاصة – هى أن الناقد يجب أن يكون مزودًا بحاسة الحقيقة ، وهذه الحاسة ينبغى أن تكون متطورة إلى درجة رفيعة جدًّا . وهذه الحاسة ليست على أى حال بالموهبة التافهة ، أو المشاعة ، كما أنها ليست بالموهبة التى تحظى بالثناء الجماهيرى فى سهولة . إنما حاسة الحقيقة شىء يتطور ويتنامى ببطء ، ولربما يعنى وصوله إلى درجة كاملة من التطور والوصول إلى أوج التحضر . ولأن هناك كثيرًا من مجالات الحقيقة للتحكم فيها ، فإن أقصى مجالنا فى الحقيقة ، والمعرفة ، والسيطرة يدخل ضمن الأوهام المخدرة فى مجال مابعد الواقع . إن مناقشة الشعراء للشعر ، قد تبدو للعضو فى « جمعية دراسة براوننج » جافة وآلية ومحدودة . وكل مافى الأمر أن الممارسين من الشعراء قد شرحوا كل المشاعر وأوصلوها إلى درجة من الحقيقة ، مع أن العضو منهم لايستطيع أن يستمتع بتلك المشاعر إلا وهى فى أقصى حالة لها من السديمية والضبابية . فالتقنية الجافة تتضمن – لمن يسيطر عليها – كل العوامل التى تهز العضو وترعشه ، غير أن هذه العوامل أصبحت شيئًا محددًا فى دقة ، يمكن تتبعه والتحكم فيه . وهذا – على أية حال – سبب من الأسباب التى تكسب نقد من يمارس الفن قيمة . فهو يتعامل مع حقائقه ، ويستطيع مساعدتنا فى أن نحذو حذوه .

ولقد وجدت أن نفس الضرورة تسود كل مستوى من مستويات النقد . وهناك جانب كبير من الكتابة النقدية يقوم على « تفسير » مؤلف ، أو عمل فنى . وليس هذا بدوره فى مستوى « جمعية دراسة براوننج » . فقد يحدث – أحيانًا – أن يتوصل إنسان ماإلى فهم إنسان آخر ، أوكاتب خلاق ، ويستطيع – إلى حد ما – أن ينقل إلينا هذا الفهم ، الذى نشعر بصدقه ، وإيضاحه ، ومن الصعب أن نثبت صحة « التفسير » ببرهان خارجى . أما الإنسان المتمرس على إدراك الحقيقة على هذا المستوى ، فلن يحتاج إلى مزيد من البرهنة ولكن من الذى يستطيع أن يبرهن على مدى تمرسه ؟ ومع كل نجاح فى هذا النمط من الكتابة ، يوجد آلاف من الأدعياء والدجالين ، وبدلا من أن تحصل على استضاءة عقلية ، تحصل على أكذوبة ، وتظل تعمل فى الأصل بقدرتك على التمحيص المرة تلو المرة ، مستهديًا بوجهة نظرك الأصلية فيه . ولكن مامن أحد يضمن قدرتك على ذلك ، ومن ثم نجد أنفسنا – مرة أخرى – فى مأزق .

يجب أن نقرّر بأنفسنا ماهو مفيد لنا ، وماهو غير مفيد. ولكن من المحتمل جدًّا ، ألا نقدر على الوصول إلى هذا القرار . إلا أنه من المؤكد أن « التفسير » (وأنا لاأتعرض لعنصر التلاعب

اللفظى فى الأدب) لايكون مشروعًا إلا عندما يكون تفسيرًا على الإطلاق . وإنما مجرد وضع حقائق أمام عين القارئ كان يمكن أن تفوته . ولى فى هذا المجال تجربة فى محاضرات إضافية (٨) كنت ألقيها ، وخرجت منها بنتيجة مؤداها أن ليس هناك غير طريقين فى حمل الطلبة على أن يحبوا أىّ شىء حبًّا صحيحًا ، وهما : إمّا أن أقدم لهم مختارات من أبسط أنواع الحقائق عن عمل ما ، أىْ – ظروفه ، وبيئته ، ونوعيته الأدبية ، وإما أن أدفع إليهم نفس العمل بدون أن أمنحهم فرصة سابقة تعدهم بأن يتحيزوا ضده . وقدمت لهم كثيرًا من الحقائق التى تعاونهم على فهم الدراما الإليزابيثية ، مثل : قصائد (تى . اى . هيوم) التى تتطلب قراءتها صوتًا مسموعًا كى تترك تأثيرًا عاجلاً .

ولقد سبق أن قلت بأن عمليتى المقارنة والتحليل هما أداتا الناقد الأساسية . كما سبق أن قال قبلى نفس الشىء ريمى دى جورمونت Remy de Gourmont (وهو فعلا أستاذ الحقيقة . ولكن أخشى أن أقول إنه – فى بعض الأحيان ، حين يخرج عن دائرة الأدب – يصبح أستاذًا متوهمًا للحقيقة) . ومن الواضح تماما ، أنهما أداتان ، يجب استخدامهما بحرص ، وألا يستخدما فى البحث عن عدد المرات التى ورد فيها ذكر كلمة « الزرافة » فى الرواية الإنجليزية . إن كثيرًا من الكتّاب المحدثين لم يستخدموهما الاستخدام الناجح الواضح . فمن الواجب عليك أن تعرف ماتقارنه ، وماتحلله . ولقد استخدم المرحوم الأستاذ كير W. P..Ker هاتين الأداتين فى مهارة . والمقارنة والتحليل لايتطلبان سوى وضع الجثة فوق منضدة التشريح . غير أن التفسير دائمًا مايخرج من جيوبه أعضاء الجسم ، ويثبتها به . إن أى كتاب ، وأية مقالة ، وأية ملحوظة فى مجلة Notes and Queries يمكن أن تصل إلى حقيقة – مهما قل شأنها – عن عمل فنى ، إنما هى أجدى من تسعة أعشار معظم النقود الصحافية المتسمة بالادعاء والطنطنة ، سواء كانت فى صحف أو فى كتب . ونحن نفترض بالطبع أننا أسياد الحقائق ولسنا خدمها ، وأننا نعرف أن العثور على فواتير الغسيل الخاصة بشكسبير لن تجدينا فى كثير ، إلا أننا يجب دائمًا أن نتحفظ فى إصدار حكمنا النهائى على عبثية البحث الذى أدى إلى العثور عليها ، إذ ربما ظهر شخص عبقرى يعرف كيف يستخدمها الاستخدام المفيد . إن البحث – حتى فى أكثر أشكاله تواضعًا – له حقوقه ، غير

---

(٨) فصول دراسية مسائية نظمتها الجامعية للراشدين .

أنا نفترض أننا نعرف كيف نستخدمه ، وكيف نهمله . ولاشك أن تضاعف صدور كتب النقد ومقالاته ، يمكن أن تخلق ذوقًا سيئًا عن طريق قراءة الأعمال التى تكتب عن الأعمال الفنية ، بدلا من قراءة الأعمال الفنية نفسها ، مما يؤدى إلى إمداد القارئ بالأفكار ، بدلا من تثقيف ذوقه . ولقد لمست بنفسى ذلك كله . إلا أن الحقيقة لايمكن أن تفسد الذوق . غير أنها يمكن – فى أسوأ الحالات – أن ترضى ذوقًا (فلنقل ذوقًا نحو التاريخ ، أو الآثار ، أو السير الشخصية) تحت الإيهام بأنها تساعد آخر . غير أن المفسدين حقًّا ، إنما هم أولئك الذين يمدون القارئ بالرأى أو التوهم ، ولايعفى جوته وكولريدج من ذلك الذنب ، وإلاّ فما الذى تنطوى عليه مقالة كولريدج عن هاملت ؟ هل تنطوى على بحث صادق ، بقدر ماأتيح لها من مادة بحث ، أو هى مجرد محاولة لإظهار كولريدج فى ثوب جذاب ؟

إننا لم ننجح فى إيجاد وسيلة من وسائل الاختبار والفحص يمكن أن يستخدمها أى إنسان ، وإنما اضطررنا إلى إفساح المجال لعدد لاحصر له من الكتب الغبية المسئمة . ولكننا – على ماأعتقد – توصلنا إلى وسيلة من وسائل الفحص والاختبار ، تتيح للقادرين على تطبيقها استبعاد الوسائل الأخرى التى – هى فى حقيقتها – فاسدة وسيئة . وبوسيلة الاختبار والفحص هذه يمكننا أن نعود إلى العبارة التمهيدية الأولى عن سياسة الأدب والنقد . فبالنسبة لنوعيات العمل النقدى – الذى قررناه – تتأتى إمكانية وجود نشاط تعاونى ، مع إمكانية أبعد للوصول إلى شىء خارج أنفسنا ، شىء يمكن أن نسميه – مؤقتًا – بالحقيقة . ولكن إذا مااشتكى فرد ما ، بأننى لم أقم بتعريف الصدق ، أو الحقيقة ، أو الواقع فإننى لاأستطيع إلاّ أن أقول – معتذرًا – بأن ذلك التعريف لم يكن ضمن ماأهدف إليه ، وإنما كنت أهدف إلى إيجاد خطة يمكن أن تلائم كل هذه الأشياء ، مهما كانت . هذا إذا ماكانت موجودة .

الناقد الأدبي

آر . ايه . سكوت – جيمس

إذاكان أحسن ناقد للهندسة هو المهندس ، وأحسن ناقد للبستنة هو البستاني ، فإننا نتساءل : هل يكون أحسن ناقد للشعر هو الشاعر؟ الإجابة – إلى حد ما – قدمها كثير من الشعراء العظام الذين كانوا نقادًا في نفس الوقت . فكثير منهم مثل : درايدن ، وجوته ، وأرنولد ، قد أفسحوا عقولهم – بفهم متحرر – لكل الأدب . أما الآخرون من ذوى الأذواق المحدودة ، مثل : سونبيرن ، وفرانسيس طومسون – فإنهم لم يكتبوا – بفصاحة – إلاّ عن هؤلاء الشعراء الذين كانوا متجانسين معهم بنوع خاص . غير أن الشعراء النقّاد الأعظم شأناً – بوجه عام – قد برهنوا على أن لهم القدح المُعَلَّى ، وكانوا حيث توقعناهم أن يكونوا ، وذلك بإعلانهم عن كيفية بناء العمل الفني ، وإلى أى أهداف يقصدون . لقد كانوا قادرين على أن يخبرونا عن كيف يبدأ العمل ، وما هى تقنيته ، وما هى غايته . وأينما أضافوا إلى قوة الخلق ، موهبة التحليل الذاتى فإن حكمهم على قوانين الشعر الداخلية لم يكن له وزنه فى الحكم فحسب . وإنما له وزنه فى البرهنة أيضاً .

ولكن مع أن المهندس هو الذى يتكلم من موقع السلطة عن مناهج الهندسة ، فليس كل عضو فى المهنة خبيرًا فى كل فروعها ، بل هناك تنوع داخل فى صناعة الآداب ، أكثر مما هو داخل فى الهندسة .

وفى الحقيقة أن التنوع فى أعمال رجال الأدب يكاد مجاله يتسع كاتساع الطبيعة الإنسانية نفسها ، فهم يختلفون عن غيرهم من البشر . لا فى طبيعة مداركهم فحسب . وإنما فى ثرائها أو قوتها . وما يقتنيه الشعر كله بوجه عام ، فإن كل شاعر متفقه مهيأً لفهمه . غير أن هناك شاعرًا لا يكون بالضرورة خبيرًا فيما يتعلق بكثير مما يمكن أن يهم شاعرًا آخر ، فمن الممكن أن يكون أولهما غير متآلف أو غير مكترث بمادة تجذب ثانيهما ، بل ربما إمعان تحديقه فى اتجاه واحد يصرفه عن التنبه لاتجاه آخر . والشيء الوحيد هو ، بقدر ما تدخل أصول معينة إلى الفن الأدبي كله – وتكون ناشئة من طبيعته – بقدر ما يصبح الفنانون المبدعون واقفين على أرض مشتركة ، وهناك

يتخاطبون ، الفرد يخاطب المجموع ، والمجموع يخاطب الفرد ، وهم جميعًا فى قدرة الأشخاص الذين يملكون فى داخلهم « الدليل على كل قاعدة » . فالموضوع الذى يتخاطبون فيه ، هو الموضوع الذى يهتم به كل ناقد ، كما أن خبرتهم يجب أن تكون أيضاً خبرته .

غير أن قطعة الأدب لا تتضمن كاتبًا فحسب ، وإنما تتضمن أيضًا قارئًا . فهناك صوت فى طرف ، ومستمع فى الطرف الآخر . والناقد هو المستمع الذى يفهم ما يقال له ، ولا يفوته شىء منه ، بدءًا من المعنى الهام العميق ، إلى أدق دلالات نغمة الصوت . ومن الممكن أن يحب الناقد الصوت أولا يحبه . فما يقوله الصوت ، يمكن أن يكون صادقًا أو غير صادق ، أو يمكن أن يكون عذبًا أو فظًّا غليظًا . ولكن بقدر ما تسمح درجة الوضوح فى التعبير يجب أن يفهم الناقد ، وحتى يمكنه ذلك يجب أن يكون قادرًا على إعادة بناء ما رآه المتكلم وتحدث عنه ، وجدوى تقديره ، وما حاول قوله .

إن لدينا القارئ ، والمتذوق ، والمقدِّر ، والقاضى ، والرقيب ، ماذا نسمى كل ذلك ؟ الناقد هو كل هذه الأشياء مجتمعة (لكن الرقيب وحده – على ما أرى – يأتى فى آخر القائمة) .

فالقارئ الناقد يجب أن يضع نفسه قريبًا جدًّا – وبقدر المستطاع – من المكان الذى يقف فيه الكاتب . إن الكاتب هو الذى قام بالعمل الريادى ، لأنه هو الذى بنى القطعة الأدبية . ومع أن القارئ المتذوق يجب أن يكون قادرًا على إعادة بنائها لنفسه ، إلا أن هناك مَنْ دلَّهُ على الطريق . ومن الممكن أن يقارن الفنان بمهندس الطرق الذى يجوب الغابة ويمسحها ، ويشق طريقًا خلالها ، ثم يعيد مسارًا . أما الناقد ، فيشبه المفتش الأول الذى يجتاز هذا المسار الذى تم ، كى يتفحصه . ومن ثم يرى وحشية الغابة التى امتد فيها الطريق ، ويحكم على مواد الطريق ، وكيفية استخدامها ، ويقدر مدى المتاعب التى بذلت فى عملية التمهيد . وربما راح يفاضل بين بعض الاتجاهات الأخرى التى كان يجب أن تتخذ هنا أو هناك ، لتجنب هذا المنحدر الصعب المرتقى ، أو هذا الانحناء ، أو هذا الجسر غير الضرورى ، أو السريع التصدع . وعلى أية حال ، فإن هذا هو الطريق المختار ويجب عليه أن يجتازه ، كما يجب عليه أن يقيمه قبل أن يزدحم بالمسافرين ، وقبل أن يتغير بالتخلص من الغابة المحيطة ، بل قبل أن يصبح مهذبًا ، ومألوفاً ، وشائعًا ، وتقليديًّا . ولكن إذا ما حدث أن وصل متأخرًا – بعد أن أصبح الطريق متغيرًا بسبب الاستخدام المتواصل – وعليه أن يحكم على العمل كما كان على حالته الأولى ، فيجب عليه أن يفكر تماماً فى

كل المسائل التى طرأت عليه ، وأن يراه – بعين عقله – على ماكان عليه فى البداية ، والغابة مازالت تحيط به .

ويجب على الناقد – إذا ماكان يدرس عملاً قديماً ، كأن يكون كلاسيًّا أوكتاباً معروفًا لكل قراء العالم – أن يفكر تماماً فى تراكم الأزمنة حوله ، ودراسات الأشخاص الآخرين ، وفى كل الأفكار الثانوية التى تجمعت حوله بسبب التعارف الطويل عليه فى فصول الدراسة ، أو بسبب كونه نصًّا مدرسيًّا مقررًا ، أو بسبب التعليق عليه ، أو الإشارات الضمنية إليه . ومن ثَمَّ ، يجب ألاَّ يعجز عن أن يستخدم كل ما يمكن للتاريخ أن يساعده به فى إعادة بناء الحياة التى كتبها المؤلف . أما إذا كان كتابًا حديثاً يقوم بدراسته فيجب عليه أن يفكر فى كل الأمور الغريبة عليه ، والتى يحتمل أن يكون لها أدنى صلة أو مسئولية فى إعاقة الموضوع . كما يجب عليه أن يكون قادرًا على ألاّ يُبالى بالأشياء العادية المستهلكة ، التى تحجب شخصية ما هو مألوف جدًّا ، وتجعله صعبًا بالنسبة للعقل الضعيف كى يميز ما هو أصيل وليس تقليديًّا ، ويكون صادقًا وحقيقيًّا عمّا هو شاذٌّ ، ويكون ملفقاً وفاسدًا . إن مهمة الناقد أن يجتاز هذا الطريق الذى صممه المؤلف وصنعه ، وأن يتأمل المزارع التى يخترقها ، ثم عليه أن يتفحصه على ما هو عليه .

غير أن القارئ لا يبدأ تماماً من حيث يبدأ الكاتب . فالكاتب يبدأ من الحياة نفسها ، أو بالأحرى من منطقة معينة فيها . واهتمامه بها يصوغها ذاتها فى شكل . ويضيف الانطباعات إلى الانطباعات التى يثرى بعضها البعض عن طريق تكبير الصورة ، وتوضيح العلاقات اللافتة للنظر ، والتخفيف من بعض العناصر التى ينبغى أن تكون بسيطة ، وتجلية العناصر الأخرى التى ينبغى أن تكون ظاهرة وواضحة . إنه يرى غاية عمله خلال الغابة ، وعليه أن يجتازها . ثم يتجلى عمله أخيرًا ، ويُقدَّم إلى من سيتفحصه ، فى شكل بناء من الكلمات ، أى – التعبير الأخير والوحيد لكل ما جاهد فى خلقه .

من هذا البناء من الكلمات يبدأ عمل الناقد . فيجب عليه أن يجتاز الطريق . وعندما ينتهى من الترحال فوقه ، يفضى به الأمر إلى طريق الحياة الذى ابتدأ منه المؤلف . وهناك على الأقل – إذا ماكان هناك فهم – يجب أن يقف المؤلف والناقد معًا ، على أرضية مشتركة .

ويجب على الناقد أن يكون على معرفة ما بطريق الحياة ، هذا الذى يبدأ منه الكاتب الخلاّق أى يجب أن يكون على فهم ما نسميه الحياة نفسها . وفوق هذا كله ، إذا ماكان الكتاب مسرحية

أو رواية ، فيجب عليه أن يعرف شيئاً ليس باليسير عن الطبيعة الإنسانية ، وعن المادة الخام التى اعتمدت عليها الثيمة Theme فى بنائها . يجب أن يكون على معرفة بالأشياء التى يعاد عرضها - كما يدعو بيورك ، وإذا كانت هذه الأشياء تؤثر فى وعيه - كما أثرت فى الفنان - فإنه يجب أن يكون على شيء من نفس الإدراك بالنسبة للأفكار .

ولكن عندما ننادى بأن الناقد - وكذلك الفنان - يجب أن (يعرف) الحياة ، ماذا نعنى بهذا التعبير ؟ إن المعرفة - بهذا المعنى - لا تنحصر فقط فى هذا التيار من الانطباعات التى تفرض نفسها على وعينا فى كل لحظات يقظتنا ، أو تنحصر فى تجميع هذه الانطباعات فى عقولنا - كأنها فى نهر - فى حين أنها منفصلة عن بعضها ، وعشوائية ، وغير مترابطة . هذه الحياة التى نطالب بمعرفتها ، نراها دائماً مشخصة ، والحاضر وقد غيره الماضى ، وكذلك كل الأفكار التى حرصنا دائماً (بما فى ذلك الكتب التى استوعبناها ، وكل الصور التى انطبعت على ذاكرتنا ، وكل التاريخ الذى غرس أبعاده فى حاضرنا) على أن تدخل مجال اهتمامنا بأى سبيل من سبيل الحياة التى نبحث فى تكبيرها بحياة أبعد ، ونجلب لها علاقة أعرض . إن الحقائق التى يحس بها الفنان يجب أن تكون هى الحقائق التى يستطيع الناقد أيضًا أن يتغلغل فيها ، وهذه الحقائق لا توجد فقط فى الحياة بمعناها الواضح ، وإنما فى كل هذا النظام من الحقائق التى تغذى العقل مثل : المعرفة ، ذاكرة الماضى ، الثقافة كشىء مملوك مشاع يجعل المحادثة الذكية ممكنة ، وتبادل الأفكار مثمرًا ، وخلفنا كلنا يكمن التاريخ : تاريخ الشعر ، والموسيقى ، والفن ، والأفكار الإنسانية . هذا التاريخ الذى يصفه لنا كروتشى بأنه ذاكرة الإنسانية عن ماضيها ، وهو - سواء كان تذكره جيدًا أو واهيًا - قد دخل إلى طبيعة كل فرد منا ، ولوّن ، وأسهم فى صيغة اهتماماتنا . هذا النوع من معرفة الحياة يحوزه الفنان بدرجات مختلفة ، ويجب أن يكون للناقد نفس المدخل إلى نفس العالم . وهذا يعتمد - إلى حد كبير - على « الموروث » الذى يكتب عنه فى وضوح مشترق . إس . إليوت فى كتابه « الغابة المقدسة » :

« ولو اقتصر معنى الموروث - الذى انتقل إلينا - على اتباع طرائق الجيل السابق لنا مباشرة ، والتزمنا بما أحرزه من نجاح التزاماً أعمى وعلى استحياء ، لكان من الواجب - قطعاً - عدم تشجيع التراث . ولقد شهدنا الكثير من مثل هذه التيارات الساذجة تضيع تمامًا فى الرمل . والجدة خير من التكرار . والتراث مسألة لها دلالة أعمق من هذا بكثير . فالمرء لا يرث التراث ، ولكن إذا

ما أراد نواله ، فيجب أن يحصل عليه ببذل الجهود الكبيرة . فهو – أول كل شيء – يتضمن الحاسة التاريخية التي يمكن أن ندعوها – على نحو وثيق – الشيء الذي لا يستغنى عنه أي امرئ يود أن يستمر شاعرًا بعد الخامسة والعشرين من عمره . والحاسة التاريخية لا تتضمن ماضيَّة الماضي فحسب ، وإنما ماضيَّة الحاضر أيضاً . إن الحاسة التاريخية تجبر الإنسان على ألاّ يكتب وجيله في دمه فحسب ، وإنما وهو يشعر بأن كل أدب أوربا – بدءًا من هوميروس ، وبما في ذلك كل أدب أمته – له وجود معاصر ، وأنه يشكل نظامًا » .

ويضيف إلى ذلك إليوت : (إن الحاضر الواعي ، هو الاهتمام بالماضي . ولربما قال إنسان ما : « إن الكتّاب الموتى بعيدون عنا ، لأننا نعرف أكثر بكثير مما كانوا يعرفون » . هذا أمر صحيح ، كما أنهم يشكلون ما نعرف) .

هذا ما يمثل المفهوم العريض « للحياة » التي يجب أن « تُعرف » ، الحياة التي بداخلنا وخارجنا ، والتي لا نستطيع أن نقول مؤكدين بأنها « كلها » بداخلنا أو خارجنا . ويجب أن يقف الناقد متعرضًا لها ، كالفنان المتعرض لها . وتجربة الناقد ودراسته تساعدانه في أن يوليها اهتمامه بنفس أسلوب الاهتمام الذي يوليها الفنان به . وبهذا الاستعداد وحده يستطيع الناقد أن يتصور طريق الحياة الذي استطاع الفنان أن يشق مساره خلاله .

والفنان – حتّى الآن – هو الذي يقود ، فهو الذي يختار ميدان الحياة الذي يخوضه ، وهو الذي يضع الثيمة ، وهو الذي يصوغها . ولكن عند هذه النقطة يمكن أن يرافقه الناقد ، بل ربما أمكنه أن يخاطر بتولي أمر القيادة . إن الفنان – كما رأينا – يسأله أن يوافق . فالحياة (بكل هذه الدلالة العريضة التي نخلعها عليها) تشبه هذا ، وتشبه ذاك : « وهذا هو الأسلوب الذي يمكن أن تشخص فيه » . ولكن الناقد – الذي تتنوع تفسيرات الوجود الإنساني في تأمله ، كما تتنوع لغيره – يمكن أن يقول : « لا ، فلتبدأ أينما تبدأ ، وإنما يجب أن تشبه الحياة هذا ، أو تشبه ذاك ، ولكنها لم تكن على الشكل الذي رأيتها عليه » . وهنا يصبح الناقد خلاّقاً ، وقد اختطف القلم من يد شخص آخر ، وبدأ يريه ما يجب أن يكتبه . إن تذوّقه يتضمن عملية إعادة بناء نَشِطة لكل ما فعله الفنان ، وفي بعض الأحيان يتحول إلى بناء إيجابي خاص به ، والذي يبدأ فيه اتخاذ وجهته المنفصلة .

إن العمل الأدبي يقدم إلى القارىء كشكل من الكلمات ، أي بناء خارجي يتألف من الجمل

والفقرات ، أو مما تحمله من صور متتابعة ومفاهيم . إنه يأتى القارىء أولاً كلغة ، أى كتعبير ليس شيئاً إلاّ بمقدار ملاءمته لِمَا يعبِّر عنه . وهذه اللغة التى يتكلمها الفنان يجب أن تكون لغة واضحة ، ومفهومة تماماً للقارئ . ويجب أن تكون لهذا القارئ نفس الحاسة الخاصة بمعانى الكلمات . كما يجب على الكلمات المستخدمة بطريقة معينة أن تستدعى له نفس تيار الصور كما تستدعيها لشخص آخر . وبهذه اللغة يقوم بتقييم تركيب الأفكار التى يعرضها المؤلف . ولكن سواء كانت عملاً – أُجيد صنعه ، أو أُسى صنعه – فإنها تبدو دائماً كشكل . والصياغة التى تتخذها إنما هى تجسيد – جميل أوردىء – لكل ما أراد الفنان أن يعرضه ، أو على الأقل ما نجح فى عرضه . ويمكن أن يخمن الناقد ما كان يمكن أن يكون عليه – فربما كان أكثر جمالاً مما هو عليه . ولكن بسبب بعض العيوب فى التقنية – أو القدرة على بذل مجهود كبير . أو ربما بسبب الافتقار إلى أية رؤية تكون أدق مما تم التعبير عنه ، هنا لم يستطع المؤلف – بل بالتأكيد لم يستطع – أن يجعله شيئاً ، أو شيئاً مختلفاً عمّا هو عليه . ومهما كان سبب النقائص ، فإن بناء الكلمات الذى خلفه المؤلف ، ليس إلاّ الحقيقة المنجزة . إنه نتاج رؤيته ومعيارها ، وبهذا وحده – عندما نتأكد من أننا قد فهمنا لغته – يمكن الحكم على الفنان – كفنان – حكماً عادلاً .

وفى الحقيقة ، أننا يمكن أن نحاول التغلغل داخل الشخصية التى تكمن خلف العمل الأدبى ، وأن نغوص فى الجوهر الداخلى لذاتية الفنان التى عبر عنها فى كل حدس أصيل ، وفى صياغة أسلوب عقليته ، وإعطاء الصفة الشخصية لأسلوبه ، وكونه – فى الحقيقة – ليس إلاّ عبقريته وحذقه ، وموهبته الطبيعية .

ويمكننا أن نسعى إلى دراسة تلك النزعة العقلية الطبيعية فيه ، والتى يجب أن يصوغ فنه نفسه طبقاً لها ، إذا ما كان الفنان مخلصًا ، وأى ابتعاد عمّا يكون فى الأدب إنما هو خطيئة لا تغتفر ، وبالمعنى الحرفى خطيئة ضد الروح القدس ، بل هو خيانة فى أفدح صورها التى لا تسامح معها . ولا يحتاج الناقد إلى المجاهدة فى الاقتراب من شخصية الفنان عن طريق سيرته الذاتية ، ما لم يكن مضطرًا إلى اكتشافها ، كى يوضح ما يمكن أن يكون غامضاً فى تعبير الفنان . هذا العامل المساعد لا يستطيع الناقد أن يهمله . وهنا أعتقد أن إليوت مخطئ عندما يقول بأن الشاعر « لا شخصية له يعبر عنها » . كما يقول : « إن الانطباعات والتجارب التى تصبح هامة فى الشعر ، يمكن أن تلعب فى هدوء دورًا تافهًا فى الإنسان ، أى فى الشخصية » . هذا صحيح ، فإن الانطباعات والتجارب

التى يقدمها يمكن ألاّ تكون هى ذاتها التى أحسَّ بها نفسه . إلاّ أن الطريقة التى « يراها » فيها ، — مهما كانت موضوعية — يجب أن تكون ، خاصة به هو ، بل صمَّمتها شخصيته . ولهذا السبب ، لا يستطيع الناقد ألاّ يبالى بكل تلك الطاقة المصصمة . ومع هذا ، فأنا أسلم بأن الناقد يقف على أرض خطيرة ، إذا ما اعتمد اعتمادًا كبيرًا على منهج « سانت بيف » المصرّ على اقتفاء أثر الإنسان فى الكاتب من خلال كل أحداث شخصيته الخاصة . فهناك عناصر فى شخصيته لا تقف عند حصر . ومن المحتمل أن يسير فى طريق مزيف ، ويبحث عن مؤشرات فى الأثر الذى يجده ، والذى قد يكون مصادفة فى الإنسان ، أو عديم التأثير فى عمله . غير أن الناقد اللبق — برغم ذلك — يتعلم ما يستطيعه عن شخصية المؤلف ، فى الساعة التى يتناول فيها أعمالا أخرى للمؤلف ، وأعمالا من نفس الجنس لكتّاب آخرين ، ومن ثَمَّ يمكن أن يحصل على الضوء الذى يستطيع أن يطرحه على اللغة التى يستخدمها المؤلف ، وطريقة موقفه من الحياة . ومع أن اهتمامه الصحيح يتمثل فى العمل الفنى ، وما هو معروض فيه ، فإنه لا يستطيع أن يتجاهل حقيقة مؤدها أن هذا العمل — فى مجموعه الكلى — إنما هو تعبير ذاتى عن الفنان . ومختصر قصة حياة شكسبير — الذى وضعه السير والترراليه — مثال رائع للطريقة التى يمكن للناقد الدقيق صاحب الخيال أن يعيد بها عمليًّا بناء شخصية إنسان بوساطة دراسة متعاطفة مع عمله .

لقد افترضت — حتى الآن — أن الناقد لا ينطلق فى سفره مع الفنان الأدبى إلاّ فى نفس الطريق الذى يسلكه الفنان على النحو الذى بيّناه . والفنان يبدأ رحلته كى « يرينا » ما هو شبيه للحياة ، لا لكى يجادل عنه — فهو شىء هام فى ذاته . وليس هناك بسبب آخر وراء ذلك . ويمضى هذا الشبيه دون أن يقول إن الناقد الحقيقى لن يضل لو أنه انكتب بوجهة نظر أخرى ، أو ما إذا كان الكاتب يحاول أن يخدعنا أو يخدع نفسه . ولكن لما يزل هناك اعتبار آخر . فالفنان الذى خاض تجربة نفسية ، والذى أدرك مدى ارتباطها بالحياة ، وعلى استعداد لأن يتقن موضوعه — يجب أولا — وكما رأينا — أن يقدم حكماً عليها . يجب أن يصارح نفسه بأن للتجربة « قيمة تُستحَق » ، وأنها تعرض العلاقات التى تجرى فى الحياة عرضًا دالاًّ . وأنها محركة للمشاعر ، سواء فى تأثيراتها الأكثر جدية أو الأقل جدية ، وأنها تستحق الاهتمام ، أى فى عبارة موجزة : أنها جميلة ، وأن فيها خاصية الحقيقة المعروضة عرضاً ناجحاً ، والتى تقوم وحدها باستدعاء اعترافنا المستمتع بالإيهام السحرى للفن .

والناقد (الذى يبدو فى الغالب كشريك فى المغامرة) يستدعى كى يصوغ نفس الحكم . هل التجربة تستحق ؟ .. هل فيها تلك النوعية من الحقيقة التى تهم ؟ .. وهل فيها الهزل الآسر . أو الجدية الآسرة التى يمكن أن تتغلغل إلى جذور الأشياء ؟ أو أنها تمس سطوح هذه المسائل مسًّا هيِّنًا حتى لتصبح – هذه المسائل – كما هى دائماً ؟ ولكن فى صياغته لهذا الحكم ، فإن الناقد يستعين بالفنان . فالناقد الحسّاس ، المدرب ، الذى يعرف اللغة والموضوع يلتمس فى المتعة التى يقدّمها العمل الأدبى مقياساً لقيمته .

أمّا ما هو الشيء الذى يحدد فى النهاية تلك « الاستحقاقية » ، فإنه – بعد كل ذلك – يعتبر المشكلة الأولى المحيّرة . وإذا ما استطعنا أن نحدد ذلك بالضبط ، فلن يكون هناك ما يقال أكثر من هذا . يجب علينا أن نحل مشكلة الجمال ، ومن هذه المعرفة ستتدفق القواعد الذهبية التى تضع كل الأساتذة المنتمين إلى هوراس موضع المحاربين . ليس هناك تعريف محدد تحت أيدينا . ولكنها – على أقل تقدير – تكمن داخل قدرات النقاد على ملاحظة الحالات وتسميتها ، تلك الحالات التى تخفى تميزًا فى الأدب يمكن اكتشافه . ويمكننا أن نقول – مع ماثيو أرنولد – مادامت هناك فى عقولنا « تعيش أبيات شعر الأساتذة العظام وتعبيراتهم » وكذلك « ما يعبر عن خصائص القيمة السامية للشعر » فستوجد المعايير التى يوزن بها العمل الأدبى ، ويرى ما إذا كانت فيه « علامة الجمال السامى ونبرته ، وقيمته ، وقوته » . أو يمكننا القول بأن الجمال هو ما يمكن أن يميزه أناس ذوو قدرة على التأثر بالحياة ، ودرسوا اللغة ووسائل الفن الأخرى ، وتوصلوا – عن طريق عملية الاطلاع التى يتكلم عنها باتر – إلى صيغة منظمة للعقل ، والتى يتمايز بها القارئ ، البحّاثة ، ذو الذوق الحساس ، اليقظ ، ومن الممكن أن نميل – فى شيء من التردد – مع جونسون إلى « موافقة الشخص العلاّمة » . ولكن ليست هناك شروط أكثر اكتمالا من تلك التى أعلنها لنجينوس ، وتستطيع أن تمنحنا ثقة فى حكمنا على الشيء الجميل ، فهو يقول :

١ – يمكننا التأكد من أن هذا الشيء ليس غائباً عن المقطوعة التى « تمتع دائماً ، وتمتع كل القرّاء » .

٢ – يمكننا ألاّ نثق فى أى حكم على الجمال ، إلاّ فيمن يكون « حكمه على الأدب مكافأة طال تأخرها عن الجهد المضنى المبذول » .

٣ – ومثل هذا الشخص لن يكتشف هذا الشيء الجميل إلاّ فى الأدب ، « الذى يلح على

الانتباه ، ويفرض نفسه علينا بإصرار وإلحاف ، ويثبت فى الذاكرة حتى لا يمكن نسيانه » .

٤ – ومثلما يشير لنا ماثيو أرنولد إلى أبيات شعر الأساتذة العظام وتعبيراتهم ، فكذلك يدلنا لونجينوس إلى هوميروس أو أفلاطون ، أوديموستينيس . أو – وهذا أفضل – كيف يكونون مؤثرين ، إذا ما عرضنا هذه المقطوعة أو تلك لأحكامهم . ويبدو أن لونجينوس يتفق مع جونسون على أن « الحكم على الشعراء ليس إلاّ مهمة الشعراء » .

وفى النهاية ، فإن أساس استمتاعنا بالأدب الممتاز ، يعوق التحليل الذى يتم عن طريق الفهم المشترك ، ومع أنه يمكن أن يظهر فى صورة المفضى بأسراره للميتافزيقى وهو يتعقب سطرًا من البحث ، والسيكولوجى وهو يتعقب سطرًا آخر ، فإن ذلك – بوجه عام ، وعلى ما أعتقد يكون على حساب الشيء نفسه . فأنتَ – بذلك – تقوم بتشريح الأجزاء المركبة للكائن الحى وهو ميت بلا روح . إنك تحلل العناصر التى تحمل الانطباع بالجمال إلى العقل ، فيطير الجمال بعيدًا كروح تساق إلى الهاديس (العالم السفلى) . ولكن لدينا – على الأقل – شيئاً من الضمان فى معرفة أن الناس العالمين بالحياة – المبثوثة فى شاعرية فى الأدب ، ولغة الفنون – يقرون بالشيء الجميل ، بدون استيعاب كامل لهذه العملية . فهم يقدرون مشهدًا من مشاهد الحياة يكون معروضًا على نحو ممتاز باستخدام الوسيلة الفنية . كما نعرف – أيضًا – أنهم يملكون تحت أيديهم بعض الوثائق التى بمقتضاها تحقق النجاح ، وأنه من الممكن تسمية بعض الشروط المتأصلة فى العملية الفنية ، والتى بدونها لا يصبح الأدب أدبًا ، ولا يمكن توصيل المتعة الجمالية . ولقد درسنا بعض هذه الشروط .

يتجلى ممّا قيل ، أن عمل الناقد قريب جدًّا من عمل الكاتب الخلاّق . وإذا كان النقد علماً فى بعض وجوهه ، فهو أيضًا – كما يقول سانت بيف – « فن ، يتطلب فنانًا ماهرًا » – « والشعر لا يمكن أن يتذوقه إلاّ شاعر » . وعملية الناقد فى إعادة البناء تحمله إلى المنطقة التى اكتشفها الفنان فى الأصل . ولكنها ليست نفس الشيء تماماً . فالاختلاف الأساسى – على ما يبدو – يمكن فيما تتبعته حتى الآن ، وهو : أن الشاعر أو الكاتب الروائى يجد موضوعه فى الحياة الخارجية التى حوله ، أو بعض تجارب الحياة الداخلية ، أما الناقد فيجد موضوعه فى كتب الناس الآخرين ، فى عالم الأدب ، وفى كلتا الحالتين تحدث إعادة بناء : أولاهما ، أنه يعيد بناء الانطباعات التى يستمدها من الحياة ، أما الأخرى ، فإنه يعيد بناء الانطباعات التى يستمدها من الأدب .

غير أن الفنان الخلاّق أكثر حرية من الناقد ، ففى إمكانه أن يتبع رؤيته أينما تقوده ، أما الناقد

فهو فى مشاهدته العقلية التى يجب أن يصوغها ، يكون حرًّا فى أن ينفلت مما عبر عنه فى العمل الأدبى ، أو يذعن طواعية لما فيه ، إلاّ أنه مرتبط دائماً بأن يعود مباشرة إلى تلك الحقيقة : هذا الشىء الماثل بين يديه فى صورة كتاب ، وعليه أن يقارن العمل المنجز فعلا أمامه ، بالعمل المثالى الذى يقترحه تنظيمه الجديد . إن القصيدة ، أو المسرحية ، أو الرواية تواجهه بواقع قائم فعلا . وهنا يجب أن يتقدم الحكم العلمى ، ومن ثَمَّ يحل العالم محل الفنان ، الذى فى داخل الناقد ، وهو مزود بوقفة جادة من التعلات والبراهين ، ترينا لماذا تستحق هذه القصيدة أو المسرحية أو الرواية الإعجاب ، أو لماذا تستحق عكس ذلك .

ويمكننا أن نتساءل : ما هو الغرض الذى يهدف إليه الناقد ؟ إن عمله الأول لا يهدف إلى أى غرض سوى التذوق البسيط . لا شىء غير التذوق المطلوب من أى قارىء ، والذى يمكنه أن يعبر عنه بإيماءة ذكية تدل على الرضا ، أو بهزة رأس عندما يَرِدُ شىء مغلوط . وعلى قدر تأثره وانفجاره بالتعبير الذاتى ، يكون صوته صوت الجمهور ، مجيبًا على الكاتب ، ومثنياً على عملية تبليغه الأدبية ، معلناً كيف تم فهمها ، وما هو التأثير الذى أحدثته .

ولكن عندما يروح أبعد من ذلك ، ويضع نفسه فى موضع أكثر توددًا بالنسبة لوجهة نظر المؤلف ، ويتفحص الموضوع والمعالجة ، والتقنية ، والروح المعبر عنها ، والشكل ، فإنه ينضم إلى الأصوات التى تكشف عن الأدب فى حالة صيرورته واعياً بذاته عن ذاته . والأمر لا يهم ، من حيث اعتبار الأدب أدبَ ماضٍ ، أم أدبَ حاضر . فإذا ما كان أدبَ ماضٍ ، فأى مجهود جديد لفهمه وتعيين موضعه ، يعنى أن الكثير جدًّا من الانتماء إلى الماضى قد أُعيد استيعابه ، وتم استقدامه إلى الحاضر ، وهو يدخل إلى تيار حياة الثقافة الجديدة مع شىء من قوته الأصلية القديمة . أما إذا كان أدبَ حاضرٍ ، فإنه يعنى أن كثيرًا جدًّا من النار الجديدة التى يجرى ضرامها اليوم ، يدور إعدادها كى تؤدى عملا ، وأن كثيرًا جدًّا من النشاط المتجدد يجرى تصيده وتناوله ، إلى حد أن هذا العقل ، أو ذاك ، أو كل العقول تكون قاذرة على المشاركة فيه .

لا يستطيع الناقد أن يكون صامتاً . ولكنه يعنى أشياء عديدة . فهو الآن صوت القارىء فى استجابة نشطة . وهو الآن كاتب خلاّق يقوم بشرح منهج معين أو تبريره . وهو الآن يدخل حومة الجدل حيث الآراء يجرى تقاذفها جيئة وذهاباً ، أو يقف فى موقع ممتاز حيث يسمع صوته ويمارس شيئًا ما من التأثير العقلى الممكن على روح عصره . كما يمكنه أن يضع نفسه عن عمد فى مكان

ما يقع فى قلب إحدى الحركات النقدية ، ويهدف – مثل أرنولد – إلى تأسيس تيار من الأفكار الجديدة والصادقة ، ولا يقتنع بتعريف مثل هذا ، أو ذاك العمل الفنى أو تفسيره ، وإنما يتقدم إلى الأمام وفى يده رمح المحارب الصليبى ، كى يحقق انتصار الحقيقة والجدية ، بل يحقق خير ما هو معروف فكريًّا فى العالم .

ومن الممكن أن يكون الناقد مجرد متذوق فقط . ومن الممكن أن يكون مفسرا ، أو رقيبًا . كما يمكنه أن يكون هذا الفنان الذى يتحدث عن نفسه وطبيعته . ويمكنه أن يكون هذا الشارح الذى يقدم مفاتيح إلى اللغة ، أو يوضح الأفكار التى يسلم المؤلف بأنها صحيحة . ومن الممكن أن يكون هذا المكتشف الفضولى . أو من الممكن أن يكون هذا المعرف الذى فى إفصاحه عمّا هو العمل الفنى بالضبط ، يمنحه أيضاً مكانه بين الأفكار السابقة أو المعاصرة . ومن الممكن أن يكون هذا المؤرخ البناء ، الذى يخطرنا عن تأثير تاريخ المجتمع فى الفن ، وتأثير الفنون فى تغيير المجتمع . ومن الممكن أن يكون رجل الدعاية بالأدب ، والشغوف بدفع وتشجيع خير ما فى الأدب ، إما من أجل الأدب ، أو من أجل الإنسانية ، أو من أجلها معاً . ولكن بغض النظر عما يمكن أن يكونه الناقد ، فإن هناك وجهة نظر واحدة يجب أن يبدأ منها دائما ، كما يجب أن يعود إليها دائماً ، وهى التى يوجه منها رجل الأدب – أى الفنان – نفسه بعقل واحد نحو مهمة بناء الحياة فى تصور يقنعنا ويمتعنا .

من هنا – حيث تكمن وجهة نظر الفنان – يجب على الناقد ألاّ يكون بمنأى بعيد . « إن الحكم على الشعراء ، إنما هو وحده مهمة الشعراء » .

التفسير التاريخي للأدب

إدموند ولسون

أود أن أتحدث عن التفسير التاريخي للأدب ، أى عن تفسير الأدب فى وجوهه الاجتماعية ، والاقتصادية ، والسياسية .

وبادئ ذى بدء ، أجد من الأجدر أن أذكر شيئاً عن نوع النقد الذى يبدو بمنأى بعيد عن ذلك . فهناك نوع من النقد المقارن الذى يميل إلى أن يكون لا تاريخيًا .

فمثلا ، مقالات تى . إس . إليوت – ذات التأثير الهائل فى عصرنا الحاضر ، هى فى أساسها لا تاريخية . فهو يرى – أو يحاول أن يرى – الأدب كله ، أو مقدار ما يعرفه منه ، ممتدًا أمامه فوق سطح الأبدية . فهو يقارن إنتاج فترات زمنية مختلفة فى أقطار مختلفة ، ويحاول أن يستخلص من ذلك نتائج عامة لما يجب أن يكون عليه الأدب . إنّ إليوت يدرك – بالطبع – أن وجهة نظرنا المتعلقة بالأدب تتغير ، وله مفهومه الذى يبدو لى مفهومًا دقيقًا وسليمًا عن الجسم الكلى لأدب الماضى كشىء تضاف إليه الأعمال الجديدة باستمرار ، والذى لا يزيد – بتلك الوسيلة – لمجرد الزيادة فى الحجم ، ولكنه يتحول ويتعدل ككل . وعلى هذا ، لن يكون سوفوكليس هو نفسه بالضبط كما كان بالنسبة لأرسطو ، أو شكسبير كما كان بالنسبة لـ« بن جونسون » ، أو بالنسبة لدرايدن ، أو بالنسبة للدكتور جونسون ، وذلك بسبب كل تلك الأعمال الأدبية التى كتبت بعد هذا وانحشرت بيننا وبينهم . وبناء على هذا التنامى والتزايد المتواصل ، فإنه يمكن مسح الميدان الأدبى كله ، كما لو أنه يمتد أمام الناقد الذى يحاول أن يراه كما لو أن الإله يراه : حين ينادى على الكتب إلى يوم الحساب . وبالنظر إلى الأشياء بهذه الطريقة ، يمكن أن يصل الناقد إلى نتائج هامة وقيمة ، والتى كان من المحتمل أن يصل إليها بصعوبة لو أنه سلك طريقاً آخر . فمثلا ، كان إليوت قادراً على أن يرى ما لم يلاحظه أحد من قبل على ما أعتقد ، وهو أن الشعر الرمزى الفرنسى فى القرن التاسع عشر يتشابه فى بعض أساسياته مع الشعر الإنجليزى فى عصر دون Donne

وهناك نوع آخر من النقاد يمكن أن يستخلص نتائج تاريخية معينة من هذه الكشوف الخالصة

فى جمالياتها كما فعل دى . إس . ميرسكى الروسى ، ولكن لم يستخلصها إليوت .

مثل آخر لهذا النوع من النقد اللاتاريخى – والذى يختلف بطريقة ما كما يختلف من ناحية المستوى – يتمثل فى أعمال الراحل جورج سانتسبرى . فقد كان سانتسبرى خبيراً محنكاً فى تذوق الأنبذة ، وقد ألف كتابًا عن الموضوع . وكان موقفه إزاء الأدب نفس موقف هذا الخبير المحنك . فهو يتذوق المؤلفين ، ثم يخطرك عن نوع الكروم وطرائق صنعها ، أى أنه قادر على التمييز بين أنواع الأنبذة المتعددة . إن حاسة ذوقه رفيعة ، وممتازة إلى أقصى ما يمكن ، وكانت لديه الكفاءة العظيمة فى أن يعرف كيف يتناول الكتب فى ضوء علاقاتها ببعضها . وبهذا ، كان قادراً على تقدير وتذوق تشكيلة ضخمة جدًّا من مختلف الأنواع الأدبية . ومع أنه كان صاحب أهواء ، أو تحاملات اجتماعية قوية – وخاصة وجهات نظر سياسية صارمة – فإنه – على قدر استطاعته كإنسان – نَحَّى كل ذلك بعيدًا عن نقده الأدبى . ونتيجة لهذا ، يعد نقده واحدًا من أعظم التعليقات المقبولة ، التى كتبت عن الأدب على وجه الإطلاق . وغالبية الباحثين الذين قرءوا كثيراً مثل سانتسبرى ، ليس لهم ذوقه القادر على التميز والمفاضلة . لقد ظل سانتسبرى بمسح الأرضية الأدبية كلها كأى مؤرخ أكاديمى ، إلاّ أن تقديره للموضوعات لم يكن مجرد التعداد والتأريخ ، وإنما كان سجلا للمتعة الخاصة جدًّا . ومادامت المتعة هى الشىء الوحيد الذى يستهدفه ، فهو ليس فى حاجة إلى التعرف على مسببات الأشياء ولا تهمه كثيرًا خلفية الأدب التاريخية .

وعلى أية حال ، هناك تقليد أو ميراث آخر للنقد يتأرخ ببداية القرن الثامن عشر . ففى سنة ١٧٢٥ نشر الفيلسوف فيكو – من نابولى – كتابه La Scienza Nuova (العلم الجديد) الذى يعد عملاً ثوريًّا فى فلسفة التاريخ . فقد أوضح فيه – للمرة الأولى – « أن العالم الاجتماعى هو بالتأكيد من صنع الإنسان » . وحاول أن يقدم – على ما أعلم – أول تفسير اجتماعى للعمل الأدبى . وهذا ما يقوله فيكو عن هوميروس : (عندما نظم هوميروس « الإلياذة » وهو فى شرخ شبابه ، كانت اليونان هى الأخرى فى شرخ شبابها . كانت اليونان كلها وقت ذاك مؤججة بالعواطف المتسامية ، والكبرياء ، والغضب ، والرغبة فى الانتقام . وهذه العواطف تتعارض مع المخادعة ، والادعاء الكاذب ، ولا تستبعد السخاء والكرم . كانت اليونان تعجب بـ « أخيل » بطل القوة . ثم نظم هوميروس « الأوديسة » فى مرحلة شيخوخته ، أى عندما بدأت عواطف اليونانيين تبرد بالتأمل والتفكير الذى هو مصدر الحكمة والتبصر . إن اليونان الآن تعجب –

بـ«أوليس» بطل الحصافة والتعقل.. أى فى الفترة التى كان فيها هوميروس شابًّا. كانت عجرفة أجاممنون ، وغطرسة أخيل تمثلان ما يبهج شعب اليونان . وفى الفترة التى كان فيها هوميروس شيخاً كان اليونانيون قد صاروا يحبون ترف ألكنيوس Alcinous ، ولذائذ كاليبسو Calypso ، ومتع سيرس Circe الحسية ، وأغانى السيرنيات ، والوقت الضائع كما يمارسه عشاق بيثلوبى . كيف يمكن أى إنسان أن يعزو إلى نفس العصر سلوكات مختلفة عنه تمام الاختلاف ؟ لقد واجه أفلاطون هذه المشكلة ، ولأنه لم يعرف كيف يحلها – فقد ادعى فى منافيه المقدسة للحماس الشعرى – أن هوميروس كان قادرًا على أن يتوقع أو أن يتنبأ بفساد حياة المستقبل وخنوثتها . ولكن أليس فى ذلك ما يعزو أقصى درجات سوء التبصر والحماقة إليه ، إلى هذا الذى يعد مؤسس الحضارة اليونانية ؟ وأن نشر توقعات وتحسُّبات مثل تلك السلوكات قبل أن تتواجد – مع أن المرء كان سيشجبها ويدينها فى نفس الوقت – أليس فى ذلك النشر ما يحمل الناس على تعلمها لمحاكاتها ؟ دعونا نوافق – إلى حد ما – على أن مؤلف « الإلياذة » قد عاش بالتأكيد قبل مؤلف « الأوديسة » بزمن طويل ، أى أن الأول – الذى جاء من الجزء الشمالى من بلاد اليونان – قد غنَّى الحرب الطروادية التى وقعت فى أرضه التى هى جزء من القطر كله ، فى حين أن الآخر – الذى وُلد فى الجزء الجنوبى – كان يحتفى بأوليس الذى كان يحكم هذا الجزء من العالم .

هنا تدرك أن فيكو قد فسر هوميروس فى ضوء كلٍّ من العصر التاريخى والأصل الجغرافى . والفكرة التى تقول بأن الفنون والمؤسسات الإنسانية ينبغى أن تدرس وتفسر كثمار أو نتائج للأحوال الجغرافية والمناخية التى كان يعيش فيها الناس الذين خلقوها ، ولنوعية تطورهم الاجتماعى الذى كانوا يمارسونه فى أثناء ذلك ، هذه الفكرة التى تقول ذلك أحرزت تقدماً عظيما خلال القرن الثامن عشر . ولكننا نجد لها إرهاصات سابقة حتى عند الدكتور جونسون أعظم النقاد كلاسيَّةً ومحافظةً . فمثلا ، عندما أخذ يعدد بعض خصائص شكسبير ، ومدى ارتباطها ببربرية العصر الذى عاش فيه – مستخلصا من ذلك ما استخلصه شكسبير – قال : « الأمم – كالأفراد – لها طفولة » . وفى ثمانينات القرن الثامن عشر كان هردر Herder فى كتابه « أفكار حول فلسفة التاريخ » يكتب عن الشعر بأنه كان نوعاً من « بروتيوس Proteus بين الناس ، فهو يغير دائماً شكله تبعاً للغات ، والسلوكات ، والعادات ، ولدرجات الحرارة ، والمناخ ، لا ، بل حتى للهجات الأمم المختلفة » . بل ذكر هردر ما كان يمكن أن يبدو مزعجاً حتى فى هذا الوقت المتأخر ،

وهو أن « اللغة لم تكن وسيلة اتصال مقدسة ، وإنما كانت شيئاً أنتجه بعض الناس بأنفسهم » . وفى المحاضرات التى ألقاها هيجيل فى برلين عن فلسفة التاريخ عامى ١٨٢٢ – ١٨٨٣ ، ناقش الآداب القومية كتعبير عن المجتمعات التى أنتجته ، أى المجتمعات التى فهمها على أساس أنها كائنات حية عظيمة تحول نفسها باستمرار تحت دفع سلسلة متعاقبة من الأفكار المسيطرة والسائدة .

وفى مجال النقد الأدبى ، ازدهرت – لأول مرة – وجهة النظر التاريخية هذه على أكمل وجه فى أعمال الناقد الفرنسى تين Taine ، وذلك فى منتصف القرن التاسع عشر. وجميع أفراد مدرسة النقاد التاريخيين التى ينتمى إليها تين – من أمثال ميشليه ، ورينان ، وسانت بيف – انشغلوا بتفسير المؤلفات فى ضوء مصادرها التاريخية ، إلا أن تين كان أول من حاول أن يطبق تلك المبادئ تطبيقاً انتظامياً على أوسع مدى فى عمل مكرس تكريماً كاملا للأدب . ففى مقدمته لكتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزى » الذى نشره عام ١٨٦٣ ، ساق رأيه الشهير الذى يقول بأن الأعمال الأدبية ينبغى أن تفهم على أنها نتيجة أو محصلة ثلاثة عوامل متمازجة : العصر ، والجنس ، والبيئة . لقد كان تين يعتقد بأنه رجل علم وميكانيكا ، وأنه يفحص الأعمال الأدبية من نفس وجهة النظر التى يجرى بها الكيميائى تجاربه على المركبات الكيميائية . غير أن الفرق بين الناقد والكيميائى هو أن الناقد لا يستطيع أن يمزج عناصره ثم يراقبها ، كى يرى ما يحدث لها ، ولكن كل ما يستطيعه هو دراسة الظاهرة التى تواجدت بالفعل . إن ما يفعله تين عمليًّا هو التظاهر بأنه يهيئ المجال للتجريب عن طريق وصف العصر ، والجنس ، والبيئة ، ثم يقول : « إن موقفًا كهذا يتطلب كاتباً من مثل هذا النوع » . ثم يواصل بعد ذلك وصفه لنوعية الكاتب الذى يتطلبه الموقف ، وفى نهاية التوصيف نكتشف أننا نواجه درسبير – أو ملتون أو بيرون ، أو أية شخصية عظيمة أخرى – وقد التوى عنقه وتغير كى يبرهن على صحة تكهنات أو توقعات تين ، وذلك بالتواؤم مع الوصف تواؤماً تامًّا .

وهكذا نجد فى تين عنصرًا من التضليل والمخادعة ، وإنه لشيء سعيد أن نجد ذلك . فلو أنه كان فعلا رجل الميكانيكا الذى تصوره ، لكان لعمله الذى بذله فى سبيل الأدب قيمة ولو ضئيلة . الحقيقة أن تين أحب الأدب لذاته – وقد كان هو نفسه فى أحسن حالاته فناناً ممتازًا – كما كان مقتنعاً بمكارم أخلاقية معينة اقتناعاً قويًّا ، وهى التى شحنت كتاباته بالطاقة العاطفية .

ولنوقن من أن عقله كان عقلاً تحليليًّا ، ومع أن تحليله كان مبسطًا تبسيطًا مشتطًّ الحدِّ إلى درجة مزعجة فإن له قيمة تفسيرية . ومن ثمَّ كان عمله من الأعمال التى نطلق عليها خلاَّقة . ومهما كانت أقواله عن التجارب الكيميائية ، فمن الواضح أنه حين يكتب عن مؤلف كبير فى ضوء منهج تمازج العصر ، والجنس ، والبيئة – كما تتمازج أصوات الوتر الثلاثة فى قصيدة براوننج Browning عن Abt Vogler – فإنه لا ينتج صوتًا رابعًا ، ولكنه يخلق نجمًا .

ولقد أُضِيف إلى مجموعة عناصر تين منذ منتصف القرن عنصر جديد ، هو العنصر الاقتصادى الذى قدمه أساسًا ماركس وإنجلز إلى حومة نقاش الظاهرة التاريخية . فالنقاد غير الماركسيين أنفسهم ، كانوا وقت ذاك قد انتهوا إلى أن يأخذوا فى اعتبارهم تأثير الطبقات الاجتماعية . ففى فصوله المتعلقة بغزو النورمانديين لإنجلترا أوضح تين أن الفرق بين الأدب الذى أنتجه النورمانديون والأدب الذى أنتجه السكسونيون هو – إلى حد ما – الفرق بين طبقة حاكمة من جهة ، وطبقة مهزومة مقهورة من جهة أخرى ، بالإضافة إلى هذا ، فإن ميشيليه فى مجلده عن « الوصاية على العرش » – الذى تم إعداده فى نفس السنة التى ظهر فيها « تاريخ الأدب الإنجليزى » – يدرس « مانون ليسكو » Manon Lescaut كوثيقة تبين وجهة نظر الطبقة العليا الصغيرة قبل الثورة الفرنسية ، إلاّ أن ماركس وإنجلز قد استمدّا مفهومهما عن الطبقات الاجتماعية من الطرق التى بمقتضاها يصنع الناس معايشهم ، ويدعوان ذلك « وسائل الإنتاج » . ولقد مالا إلى اعتبار هذه العمليات الاقتصادية كأساس للحضارة .

إن مادية ماركس وإنجلز الديالكتية ليست فى الحقيقة مادية جدًّا كما تبدو ، وإنما فيها جزء كبير من المثالية الهيجلية التى اعتقد ماركس وإنجلز أنهما قد تخلصا منها . كما أنهما لم ينظرا – فى أى وقت – إلى الأشياء نظرة ميكانيكية ، كما ابتدأ تين ذلك فى صراحة ، بل إن نظريتهما عن علاقة الأعمال الأدبية بما يسميانه « القاعدة الاقتصادية » كانت أقل بساطة من نظرية تين الخاصة بالعصر والجنس والبيئة . فقد اعتقدا بأن الفن ، والسياسة ، والدين ، والفلسفة ، والأدب أشياء تنتمى إلى ما يسميانه « البناء الفوقى » للنشاط الإنسانى . غير أنهما رأيا أن ممارسى كل مجال من هذه المجالات المختلفة قد مالوا فى الوقت نفسه إلى تكوين مجموعات اجتماعية ، وأنهم كانوا دائماً ينسحبون من نوع التحالف القائم على الطبقات الاقتصادية ، كى يؤسسوا هم تحالفاً مهنيًّا خاصًّا بهم . بل الأبعد من ذلك ، أن نشاطات البناء الفوقى فى استطاعتها أن يؤثر أحدها فى الآخر .

وأنها قادرة على التأثير فى القاعدة الاقتصادية . ويمكن أن يُقال عن ماركس وإنجلز بوجه عام ، إنهما – على عكس الانطباع السائد – كانا متواضعيْن ، ومشوشيْن ، ومتخبطين ، فى حين كان رجل مادى مثل تين واثقاً كل الثقة ممّا يقول . ولقد حاول ماركس ذات مرة أن يفسر لماذا كانت قصائد هوميروس جيدة جدًّا ، فى حين كان المجتمع الذى أنتجها من وجهة نظره – التى هى وجهة نظر صناعية – بدائيًّا جدًّا ، غير أن هذه المحاولة سببت له اضطرابًا شديدًا . ولو قارنا مناقشة هذه المشكلة بمناقشة فيكولهوميروس ، لرأينا أن مسألة تفسير الأدب فى ضوء فلسفة التاريخ الاجتماعى قد أصبحت أكثر صعوبة وتعقيدًا ، بدلا من أن تصبح أكثر بساطة وسهولة .

إن ماركس وإنجلز كانا – فوق ذلك – متشربين حتى الشبع بالإعجاب الألمانى بالأدب الذى تعلماه من عصر جوته . ولم يحدث قط أن شك أحدهما فى أن « الشاعر » Der Dichter ليس إلاّ واحدًا من أنبل أفراد الجنس البشرى وأعظمها إفادة وخيرًا .

وعندما كتب إنجلز عن جوته استحضره كإنسان معد « لحياة عملية » ، ورأى أن مسار حياته المهنية كان مصابًا بالإحباط بسبب « بؤس » الموقف التاريخى فى ألمانيا فى عصر . وأخذ يلومه على سماحه لنفسه بالتردى فى فلستينية الطبقة التى جاء منها ، أى إلى النزعة المادية المحافظة « الحذرة ، الضيقة ، المعتدة بنفسها » ، إلاّ أن إنجلز يتأسف لهذا لأنه تداخل فى تطور « العبقرية الهازئة ، الجريئة ، التى تحتقر العالم » .

كما أن النقاد العظام الذين تعلموا على أيدى ماركس وفرانز مهرنج Franz Mehring ، وبرنارد شو ، لم يتخلوا عن احترام الأدب وكهنوتيته . فبرنارد شو يتأسف لافتقار شكسبير إلى الفلسفة السياسية ، كما يتأسف لما يسميه بالتظاهر المزيف الذى تدعيه الطبقة الوسطى عنده . ومع هذا ، فإن شو يحتفى بشعر شكسبير وبخياله الدرامى تماماً على نفس مستوى حماس سوينبيرن Swinburne ، واصفًا أعماله – حتى هذه الكوميديات التى تمور بالحركة مثل « الليلة الثانية عشرة » و« كما تهواه » ، حيث تبدو ثيماتها بالنسبة له أكثر تفاهة وغثاثة – بأنها « جواهر تاج الشعر الدرامى الإنجليزى » . إن ناقدًا كهذا ، يمكن أن يفعل شيئاً كثيراً للكاتب ، بأن يريه إنساناً واقعيًّا ، فى عالم واقعى ، وفى لحظة زمنية معينة ، وكذلك لناقد تأثرى من نوع سوينبيرن الذى ازدهر فى نفس الفترة من أواخر القرن التاسع عشر . إن الناقد التأثرى القح يقترب من الأدب كله كما لو أنه يقترب من معرض من جواهر الأدب الفنى الجميل ، وكل ما يمكن أن يفعله هو أن

يكتب قائمة حماسية مشتطة فى عاطفيتها . أما شو ، فعندما سلط أضواءه على شكسبير ، كشخصية فى دراما التاريخ الشوانية ، فإنه أخذ يتمحصه باهتمام جديد ، ربما لم يتمحصه ناقد إنجليزى من قبل على تلك الصورة .

إن الإصرار على أن رجل الأدب يجب أن يلعب دورًا سياسيًّا ، أو على الحط من قدر الأعمال الفنية إذا ما قورنت بالأعمال السياسية ، إنما هى أشياء ليست فى الأصل جزءًا من الماركسية ، ولكنها ألصقت بها فى وقت متأخر . إن المتسبب فى وجود تلك المسائل هو روسيا ، نتيجة لاتجاهات وميول خاصة بها ، ظهرت قبل الثورة بوقت طويل ، أو قبل إعلان الماركسية نفسها . فقد كان لدى روسيا أسباب وجيهة جدًّا تتعلق بلماذا ينبغى أن تشغل تضمينات الأدب السياسية ذهن النقاد بصفة خاصة ؟ . ففن بوشكين نفسه – بما يكمن فيه من طاقة تضمينية رائعة – انخلق بالتأكيد – ولو جزئيًّا – بسبب رقابة نيقولا الأول ، ومن ثَمَّ وضع بوشكين التقليد أو الأساس لغالبية كتّاب روسيا العظام الذين جاءوا بعده . كل مسرحية ، وكل قصيدة ، وكل قصة يجب أن تكون مثلا ، أو عظة تتضمن مغزًى أخلاقيًّا . وإذا ما كشف المثل أو العظة عن المغزى فإن الرقيب يصادر الكتاب ، كما حاول أن يفعل ذلك فى « الفارس البرونزى » لبوشكين ، حيث جرى الخلاف حول مجموعة من التضمينات الناشئة التى تجلت فى شىء قليل من الوضوح . ومن ذلك الحين ، ومرورًا بكتابات تشيخوف ، وحتى تاريخ الثورة تقريباً ، والأدب الخيالى فى روسيا يمثل استقامة أو تقليدية الفن الخاصة ، والتى تتسم بالموضوعية ، وبتهمة الاحتواء على مقاصد اجتماعية محركة . ففى روسيا القيصرية ، كان كل النقد سياسيًّا بالضرورة ، لأن أعظم المطالب إلحاحاً من وجهة نظر المفكرين كانت تتمثل فى وجوب التخلص من الحكم القيصرى . حتى الرجل الأخلاقى المسيحى المجدد تولستوى – والذى كان يتظاهر بأنه غير سياسى – كان سياسيًّا فى تضميناته كأى رجل آخر ، لأن مواعظه وإرشاداته كانت ستؤدى بالحتمية إلى أن يتورط ضد الكنيسة ، والكنيسة جزء مكمل وحيوى فى النظام القيصرى . فكتيبه « ما هو الفن ؟ » – الذى ينحى فيه شكسبير جانباً ، بالإضافة إلى تنحية جزء كبير من الأدب الحديث بما فى ذلك رواياته هو نفسه بسبب ولوعه بالتعصب الأخلاقى – هذا الكتيب يعد أكثر الأمثلة المألوفة بيننا تدليلاً على النقد الروسى المتحلى بالأخلاق ، إلاّ أنه – كنوع من المداخل – لم يكن إلاّ أعظم التعبيرات القيمة انتشارًا منذ بلينيسكى Belinsky وتشرنيشفسكى Chernyshevsky فى بواكير القرن .

أما النقاد – الذين كانوا فى العادة صحفيين يكتبون من المنفى أو فى صحف محظورة – فكانوا دائماً يميلون إلى مطالبة الكتّاب الخياليين بوجوب تصوير الأخلاقيات الأكثر جرأة وجسارة .

وبعد أن وقعت الثورة ، لم يتغير هذا الموقف . ولقد ظلت تقليديات الرقابة القديمة فى مجتمع السوفييت الاشتراكى الجديد ، والذى يتألف بالضرورة من أناس مازالوا مطبوعين بلون الاستبداد القديم . وإننا لنجد ظاهرة خاصة ، كانت تتمثل فى ظهور سلسلة من الجماعات الأدبية تحاول واحدة بعد الأخرى أن تحصل على اعتراف رسمى ، أو أن تجعل من نفسها قوة كافية بذاتها حتى تتمكن من أن تنصب من نفسها حكاماً ، أو وسطاء للأدب . ولقد مال لينين ، وتروتسكى ، ولونا خارسكى إلى معارضة هذه المحاولات : فالرفاق الديكتاتوريون عبدة البروليتاريا ، أو ليف Lev ، أو راب Rapp كانوا أسوياء وأردياء إلى الدرجة التى كان عليها بالضبط الكونت بينكيندورف Benckendorf الذى أتعس بوشكين وأشقاه . وحين تولت – بعد موت جوركى – بيروقراطية ستالين إدارة هذا الجانب – كأى شىء آخر – أقامت نظاماً من الضغط والكبت ، جعل من بينكيندورف ونقولا الأول أشبه بلورينزودى ميدتشى Lerenzo de'Medici وفى غضون ذلك ، حاول تروتسكى – الذى كان نفسه كاتبا سياسيًّا عظيمًا إلى جانب اهتمامه الدائم بالأدب بصفته فنًّا جميلاً – حاول سنة ١٩٢٤ الاتصال بإحدى هذه الحركات كى يوضح موقفه . ولقد وضع كتابًا هامًّا وذكيًّا أسماه « الأدب والثورة » ، شرح فيه أهداف الحكومة ، وحلل أعمال الكتاب الروسيين ، وامتدحهم أو وبّخهم طبقاً لتلاؤمهم أو صراعهم مع تلك الأهداف . كان تروتسكى ذكيًّا . ومنتظم التفكير ، وكان من الواضح أنه مولع بالأدب ، وأنه يعرف أن العمل الفنى لا يفى بمهمته إذا ما اتبع مواصفات معينة ، من أجل دعاية لحزب . إلاّ أن مايا كوفسكى Mayakovsky – الشاعر السوفييتى الذى امتدحه تروتسكى فى شىء من التحفظ – عبر عن نفسه – عندما سئل عن رأيه فى كتاب تروتسكى – بنكتة شهيرة عبارة عن تورية لفظية ، مضمونها أن رئيس إدارة حكومية فى الاتحاد السوفيتى تحول إلى ناقد ، وكان من الجلىّ أنه كان لا يزال رئيس إدارة . أما الذى لا يقبله الشخص الأجنبى فى تروتسكى فهو افتراضه بأن واجب الحكومة أن تتدخل فى توجيه الأدب .

إن وجهة النظر هذه – التى تعتبر شيئاً طبيعيًّا بالنسبة لروسيا – انتقلت إلى أقطار أخرى عبر تغلغل التأثير الشيوعى . ولقد عكست الصحافة الشيوعية وأتباعها من الأدباء . مدى هيمنة

الكرملين على كل الوجوه التى مرت بها ، ابتداء من حادثة سجن الكتّاب السوفييت بالجملة سنة ١٩٣٥ . ولكن لم يكن من طبيعة النظام الأمريكى أن يسمح ولو مرة لحكومتنا الجمهورية أو الديمقراطية بأن تضع خطًّا سياسيًّا لتوجيه الأدب القومى . ونشير فى هذا السبيل إلى أن ما حدث مؤخراً من جانب أركيبالد ماكليش -Archibald Macleish الذى يبدو أنه انحرف قليلا بسبب وضعه البارز كعضو ليبرالى فى الكونجرس – لم يكن شيئاً مذكوراً ، ومع هذا استقبله الكتّاب الأمريكيون الجادون استقبالاً وديًّا .

وطالما بقيت الولايات المتحدة سعيدة بأنها بلد غير ديكتاتورى ، فإننا نستطيع أن نستغنى تمام الاستغناء عن هذا الاتجاه الخاص بالنقد التاريخى للأدب .

وهناك عنصر آخر من اتجاه مختلف أضيف – منذ عهد ماركس – إلى الدراسة التاريخية لمنابع الأعمال الأدبية وأصولها . أعنى التحليل النفسى لفرويد . ويبدو هذا كما لو أنه امتداد لشىء ابتدأ من قبل بداية طيبة ، ويمكن تصوره حتى كتاب « تراجم الشعراء » للدكتور جونسون والذى كان محاميه ومفسره العظيم سانت بيف ، وأعنى بهذا الشىء تفسير الأعمال الأدبية فى ضوء سير الأشخاص الذين خلف تلك الأعمال . غير أن أتباع فرويد جعلوا هذا التفسير أكثر دقة وأكثر تنظيما . والمثل العظيم على تحليل الفنان تحليلاً نفسيًّا يتمثل فى مقالة فرويد نفسه عن ليونارد دافنشى ، إلاّ أنها محاولة تقريبية لإعادة بناء وضع تاريخى محصن . وأعتقد أن أحسن مثل أعرفه عن تطبيق التحليل الفرويدى على الأدب هو كتاب فان وايك بروكس Van Wyck Brooks « محنة مارك توين » ، والذى يستخدم فيه بروكس حادثة وقعت لمارك توين فى صباه كمفتاح لمساره الأدبى كله . إلاّ أن برنارد دى فوتو Bernard de Voto هاجمه بعنف على ذلك ، ومنذ ذلك الحين طلّق بروكس منهجه العام الذى يقول بأنه لا يوجد أحد غير المحلل الذى يستطيع أن يعرف دائماً الكاتب معرفة كافية توصله إلى تشخيص تحليلى نفسى مشروع .

وهذا صحيح بالطبع ، ولقد أدى المنهج إلى عواقب سيئة ، إذ بنى الناقد نظامًا ميكانيكيًّا فرويديًّا مستخلصًا من أدلة هزيلة جدًّا ، ومن ثَمَّ أعطانا مجرد قصة خيالية مؤسسة على عمل هذه الميكانيكية المفترض ، بدلا من إعطائنا دراسة أصيلة عن حياة الكاتب وعمله . ولكننى أعتقد أن بروكس قد أمسك بشىء عندما اعتنى بهذه الواقعة التى أولاها مارك توين اعتبارًا ، وذكرها لكاتب سيرته – وهى منظر جثة الأب الميت ممددة على السرير ، والأم تستحلف ابنها بأن يعدها

بألاّ يحطِّم قلبها فى المستقبل. فإن لم تكن هذه الواقعة من الوقائع الهامة الأساسية التى يفترض أنها تسبب العقد الفرويدية ، فإن لها بالتأكيد دلالة نموذجية بالنسبة لسيكلوجية مارك توين كلها . فمن المحتمل أن يكون للقصص التى يرويها الناس عن طفولتهم دلالة رمزية عميقة ، حتى عندما تروى جزئيًا أوكليًا ، فى ضوء تجربة حدثت فيما بعد . ومن ثم فإن المواقف والاضطرابات القاهرة ، و« النماذج » الانفعالية التى تتردد فى عمل الكاتب يهتم بها الناقد التاريخى اهتماماً عظيماً .

هذه المواقف والنماذج مطمورة فى المجتمع واللحظة التاريخية ، ويمكن أن تدل على مثالياتها وعللها تماماً كما تبين الخلية حالة النسيج . أما التجربة العلمية الحديثة الخاصة بمزج المنهج الفرويدى بالمنهج الماركسى ، ومزج التحليل النفسى بالأنثروبولوجى ، فإن لها ما يوازيها فى تطور النقد . وهكذا نجد عنصرًا آخر يُضاف إلى جهازنا الخاص بتحليل الأعمال الأدبية ، وأن المشكلة لا تزال تنمو وتزداد تعقيدًا .

فالمحلل — إذن — لا يهتم بالقيم المقارنة لمرضاه أكثر مما يهتم الجرّاح ، فهو لا يستطيع أن يفسر لك لماذا يؤلف ديستوفسكى العصابى عملا ذا قيمة رائعة يقدمه لزملائه ، فى حين هناك رجل آخر مصاب بنفس العصابية يكون خطرًا على الجمهور . إن فرويد نفسه ، يقرر بحسم فى دراسته عن ليوناردو بأن منهجه لا يقدم أية محاولة لتعليل عبقرية ليوناردو . وتبقى مشاكل قيمة المقارنة بعد أن تفحصنا العامل الفرويدى النفسى تماماً كما هى بعد أن أولينا اهتماماً للعامل الماركسى الاقتصادى ، وللعوامل العنصرية والجغرافية . ومهما يمكن أن يكون تفسيرنا للأعمال الأدبية عميقًا وكاملا من وجهتى النظر التاريخية والسيرية ، فإننا يجب أن نستعد لمحاولة تقييم درجات النجاح التى أحرزتها الآثار الأدبية الناتجة عن عصور متعددة ، ولمؤلفين متعددين ، وذلك بمنهج يقرب من منهج تى . إس . إليوت وسانتسبرى . إننا يجب أن نكون قادرين على تمييز الجيد من الردىء ، وأعمال الدرجة الأولى من أعمال الدرجة الثانية . ولن نكتب بطريقة أخرى نقدًا أدبيًا على الإطلاق ، ولكن مجرد تاريخ اجتماعى أو سياسى ، كما انعكس فى النصوص الأدبية ، أو قصص نفسية من عصور الماضى ، أو — فلنأخذ وجهة النظر التاريخية فى أبسط أشكالها الأكاديمية — أى مجرد تعديد تاريخى مسلسل للكتب التى نشرت .

والآن ، كيف يتسنى لنا أن نميز — من بين مواد الفن الأدبى هذه — الفن الجيد من الفن الردىء ؟ لقد اعتاد الفيلسوف المتأثر بكانت المدعو نورمان كمب سميث

Norman Kemp Smith الذى تلقيت على يديه لحسن الحظ دروسًا فى جامعة برنستون منذ خمس وعشرين سنة مضت – اعتاد أن يخبرنا بأن هذا التمييز قائم أساساً على رد الفعل العاطفى. ولتحقيق أهداف النقد العملى، فإن هذا الطريق هو أسلم الطرق المفترضة للاتباع. من الممكن أن نميز – بطرق مختلفة – العناصر القادرة على خلق عمل أدبى ناجح. هناك مدارس مختلفة، ظهرت فى عصور مختلفة، طالبت الأدب بأشياء مختلفة، منها: الوحدة، التوازن، العالمية، الأصالة، الرؤية، الالهام، الغرابة، الإيحائية، تحسين الأخلاق، الواقعية الاشتراكية ... إلخ ... ولكن فى المستطاع أن تكون لديك أية مجموعة من تلك القيم كما تتطلبها أية مدرسة من مدارس التأليف، ولكنك مازلت لا تملك المسرحية الجيدة، ولا الرواية الجيدة، ولا القصيدة الجيدة، ولا التاريخ الجيد. ولو أنك تمثلت جوهر الأدب الجيد فى أى عنصر من تلك العناصر، أو فى أية مجموعة منها، فإنك – فى بساطة – تحول رد الفعل العاطفى إلى اهتمام خاص بالعناصر. أو إذا أضفت إلى متطلباتك الأخرى متطلباً جديدًا هو وجوب أن يكون الكاتب ذا موهبة، فأنت – فى بساطة – تحوّل هذا الاهتمام الخاص إلى الموهبة. إن الناس إذا ما اكتشفوا أسساً للاتفاق فيما بينهم تتمثّل فى تناظر ردود فعلهم إزاء كتب معينة، ربما أصبح فى استطاعتهم مناقشة تلك العناصر مناقشة مفيدة. أما إذا لم يكتشفوا أسس الاتفاق هذه، فلا جدوى من النقاش.

ويمكنك أن تسأل: كيف يتسنى لنا تمييز تلك الصفوة المثقفة التى تعرف عمَّ تتكلم؟ فقد فرضت نفسها بنفسها، وخلّدت نفسها بنفسها، وفى مكنتها أن تجبرك على قبول سلطتها. من الممكن أن يحاول الدجالون وضع أنفسهم فى مرتبة أعلى ممّا يستحقون، إلاّ أن هؤلاء الدجالين لن يستمروا طويلا. فموقف الناس الذين يفهمون فى الكتابة (كما هو الشأن فى أى فن آخر) هو فى بساطة أنهم يعرفون ما يعرفون، وأنهم مصممون على فرض آرائهم بقوة البلاغة، أو بالإعلان على الناس الذين لا يعرفون.

ولكن ما هو سبب رد الفعل العاطفى هذا، والذى يمثل عصا الناقد السحرية التى يتنبأ بها عن الخبىء؟ لقد ظل هذا السؤال فترة طويلة موضوع دراسة فرع من فروع الفلسفة يسمى «علم الجمال»، الذى تحول حديثًا إلى موضوع للتجريب العلمى. إن كلا هذين النوعين من دراسة الأدب يمكن أن يكون متحاملا أو مجحفاً فى عين الناقد، على أساس الحقيقة التى تقول بأن الذين يستخدمونها يكونون فى الغالب فاقدين للذوق الأدبى فقداناً واضحًا. لذا ينبغى على المرء ألاّ ينكر

احتمالية قيمة الكشوف والريادات التى يقوم بها فى هذا الميدان رجال ذوو عقول حادة الذكاء ، ويستمدون معطياتهم المفترضة من عواطف الرجال الآخرين الجمالية .

غالبًا ما نجد لكل إنسان مهتم بالأدب ، محاولة لتفسير هذه العواطف لنفسه . ولى — بالطبع — تفسيرى الخاص .

فى رأيى ، أن كل نشاطنا الفكرى — فى أى مجال من المجالات التى يمارس فيه — عبارة عن محاولة لإعطاء معنى لتجاربنا ، أى لنجعل الحياة أكثر إمكانية فى الممارسة ، لأن فهم الأشياء يجعلنا نعيش فى حالة أكثر يسرًا ، ويحملنا على التحايل عليها ومعايشتها . إن إيوسليد Euclid — الذى يعمل فى عالم من التجريدات — يرينا العلاقات القائمة بين مسافات بيئاتنا العسيرة التناول ، والتى تتراكم وتتشوش ، والتى نقدر على اعتبارها وإدخالها فى الحساب . وكذلك أية مسرحية من أعمال سوفوكليس تدل على العلاقات القائمة بين الدوافع الإنسانية المختلفة ، والتى تبدو غاية فى الاضطراب والخطورة ، وتؤدى إلى نوع معين من عدالة القدر — (أعنى الطريقة التى يرى فيها تفاعل هذه الدوافع فى المدى الطويل وهى تُحَل) — التى يمكننا أيضًا أن نعتمد عليها . إن القرابة الناشئة عن وجهة النظر هذه الخاصة بأغراض العلم والفن ، تبدو واضحة بنوع خاص عند اليونانيين ، لأن كُلاًّ من إيوسليد وسوفوكليس لا يرضينا بصنع الأنماط فحسب . ولكنَّ كليهما يصنع إلى حد بعيد نفس نوع الأنماط . فكتاب « العناصر » لإيوسليد يتناول نظريات بسيطة ، وعن طريق استخدام سلسلة من العمليات المنطقية يبنيها حتى القمة فى مربع على وتر مثلث قائم الزوايا . وأية مسرحية من مسرحيات سوفوكليس الأصيلة تصنع تماماً نفس النوع من الأنماط .

ولبعض الكتّاب — وبعض العلماء أيضًا — هدف علمى أبعد من ذلك : فهم لا يقنعون بمثل هذا المجهود الذى يبذله واحد كسوفوكليس ، بأن يجعل الحياة تبدو أكثر معقولية ، وبالتالى يجعلها أكثر احتمالا ، ولكنهم يحاولون — مثل أفلاطون — أن يفسروا الأحوال والأوضاع كى يجعلوها شيئًا مختلفًا وأحسن . وهناك أنواع أخرى من الأدب — مثل أشعار سافو Sappho — لها مضمون فلسفى أقل من سوفوكليس . فالمقطوعة الشعرية لا تمنحنا شيئاً غير نموذج مفروض على تعبير يعبر عن شعور ما ، ولكن لهذا النموذج — المتألف من عدد من التفعيلات ، والموازنات بين الساكن والمتحرك — تأثيرًا ، من شأنه أن يوجز الشعور — مهما بدا جامحًا أو مؤلمًا عندما نخوض تجربته فى

ضوء وقائع حياتنا – إلى شيء منظم ، ومتوافق فى ذاته وسار . كما أنه يربطه إلى خطة أكثر شمولا تجعله يعمل فى نسيج أوسع فى جسد الفن الشعرى . وهنا ينحل التنافر ، ويرضخ الشاذ للنظام . وهذه السيطرة التى يمارسها الشاعر على عواطفه ، لها تأثير من الدرجة الثانية ، وذلك بجعله شيئًا أكثر سهولة بالنسبة للقارئ كى يسيطر على عواطفه هو . أمّا لماذا ترضينا بعض الأصوات والإيقاعات المعينة أكثر مما ترضينا بعض الأصوات والإيقاعات الأخرى ، وكيف ترتبط بالأفكار التى تختار كحوامل أو وسائط ملائمة للتوصيل ، فإن ذلك كله من المشاكل التى يمكن تمريرها إلى رجل العلم .

وهذا الذى قلناه يعود بنا إلى وجهة النظر التاريخية . إن التجربة البشرية فى حالة تغير دائم . ويجب على الكاتب الذى يود أن يكون أكثر من مجرد صدى لأسلافه ، أن يجد دائماً التعبير عن شيء لم يسبق التعبير عنه . يجب أن يسيطر على ظاهرة جديدة لم يسيطر أحد عليها بعد . ومع أى انتصار كهذا للفكر البشرى – سواء تم فى لغة الفلسفة ، أو فى لغة الشعر – نخوض تجربة الاقتناع والرضا العميق ، إننا نشفى من بعض الوجع الذى تحدثه الفوضى ، ونتحرر من بعض الأحمال الثقيلة الوطأة التى تسببها الأحداث غير المفهومة .

هذا التحرر الذى يستجلب حاسّة القوة – ومع حاسّة القوة البهجة – إنما هو العاطفة التى تخطرنا متى نكون فى حضرة قطعة أدبية من الدرجة الأولى . ولكنك من الممكن أن تعارض عند هذه النقطة وتتساءل ! ألا يحدث غالبًا أن يحزن الناس أو يفرحوا بسبب قطعة أدبية من أحط الأنواع وأتفهها ؟ إن هؤلاء الناس الذين يشعرون بمثل هذه العواطف إزاء عمل محدّد فج ، هم بالتأكيد أناس ذوو أذواق محدودة وفجّة . ولكن الشخص صاحب الذوق الرفيع المرتب ، والثقافة ذات المدى الأوسع ، سيشعر بذلك إزاء عمل أكثر جودة ، وأكثر تعقيدًا فى تركيبه . إن الفرق بين عاطفة إنسان أكثر سموًّا وترتيباً فى تفكيره ، وعاطفة إنسان أقل سموًّا وترتيباً ، إنما هو مجرد فرق فى الدرجة والمرتبة . وفى بعض الأحيان ، تقابل كتبًا تبدو أنها تقع بالضبط على خط فاصل بين كونها أعمالا غاية فى التفوق والجودة وكونها غاية فى الرداءة والسوء ، مثل روايات جون اشتاينبيك G. Steinbeck عندما كنت أتحدث منذ قليل عن الخبراء الذين أرسوا قواعد الذوق ، فإنما كنت أعنى الناس القادرين على تمييز أعمـال الدرجة الأولى ، وتفضيلها على ما عداها من درجات .

تعريفات بمداخل النقد الأدبى الخمسة

ولبر سكوت

١ – المدخل الأخلاقى
٢ – المدخل النفسى
٣ – المدخل الاجتماعى
٤ – المدخل الجمالى
٥ – المدخل الأسطورى

١ – المدخل الأخلاقى

من بين أنماط النقد التى تمارس اليوم ، يعد المدخل الأخلاقى – بلا شك – أطولها تاريخاً . فقد كان أفلاطون – فى جمهوريته المثالية – مهتمًّا بالتأثير الخُلقى الذى يمكن أن يحدثه الشاعر . كما أولى هوراس نفعية الشعر وجماله شأناً كبيراً ، وكذلك أبدى نقّاد عصر النهضة – مثل فيليب سدنى – اهتماماً مشابهاً لذلك . وفى القرن الثامن عشر ، لم يتردد دكتور جونسون – الزعيم العظيم لمبدأ « الإدراك المشترك » المدعم بالقدرة العقلية – فى الحكم على المضمون الأخلاقى للمؤلفين الذين ناقشهم فى كتابه « سير الشعراء » . كما ناقش ماثيو أرنولد أهمية « الجدية البعيدة المدى » فى الفن »

كل هؤلاء يمثلون الألسنة الرسمية الهامة التى تؤمن إيمانا راسخاً بأهمية الأدب لا بالطريقة التى يُقال بها فحسب ، ولكن بالذى يقوله أيضاً . وفى عصرنا الحالى ، أصبح التقسيم – الذى يعبر عنه غالباً بـ « الشكل والمضمون » – شيئاً هاماً ، وذلك منذ أن تجادل الشكليون Formalists – خلال ممارستهم للنقد – حول التأكيد الكبير على طريقة القول ، وعلى ترتيب الأجزاء ، وعلى « كيفية » المعنى فى القصيدة ، فى حين راح النقاد الأخلاقيون يعنون بـ « ماهية » المعنى .

وفى القرن العشرين ، كان الوازع على التقييم الأخلاقى يعبر عنه – بصفة أساسية – الكتّاب الذين تجمعوا تحت مسمى « الإنسانية الجديدة – Neo-Humanist ويكمن اهتمامهم الأساسى بالأدب فى كونه « نقداً » للحياة . وعلى هذا ، فدراسة تقنية الأدب – بالنسبة لهم – هى دراسة الوسائل ، ولكنهم كانوا مشغولين بغايات الأدب على النحو الذى يؤثر فى الإنسان ، وبالأدب وهو يحتل مكانه فى ساحة الأفكار والمواقف الإنسانية .

وتحليلهم للإنسان تقليدى ، ويرجع إلى تحليل إنسان عصر النهضة . وعلى هذا فالإنسان كائن حى ، يمكن أن يتميز عن الحيوان بعقله ، وبامتلاكه لمعايير أخلاقية . إنه يقف ككائن حر ، نزّاع إلى ميول حيوانية ، أو إلى نداءات فردية أنانيّة ، ولكنه مسئول عن وضع هذه الميول – بمقدار رغبته فى تهذيب طبيعته الإنسانية الخاصة – تحت سيطرة العقل . ومن ثمّ ، فإن الحريّة ليست فى التحرر من الظروف البيئية فحسب ، وإنما فى الإذعان إلى « قانون داخلى » . وعلى هذا ، كانت

كلمات سر « الحركة الإنسانية » تتمثل في : الترتيب والتقيد ، والنظام .

ولقد كانت حركة القرن العشرين النقدية – التي ربطت نفسها بالوضع الفلسفي – أمريكية في أصلها . فقد كان بول إلمر مور Paul Elmer More يكتب منذ عام ١٩٠٤ عندما ظهر – لأول مرة – كتابه (مقالات شلبيرن – Shelberne Essays كما اتخذ إرفنج بابت Irving Babbitt خطًّا موازياً بكتابه « الأدب والكلية الأمريكية "Literature and American College" الذي صدر عام ١٩٠٨ . وفي بداية الأمر ، كان عدد الشهود قليلا جدًّا ، بل لقد كان عدد المتعاطفين أقل من واحد . أما الهجوم المتزايد على الماضي فقد تضمن – بالطبع – هجوماً على المدافعين عنه : من أمثال : بابت ومور . فقد كان من الصعب عليهم أن يشقوا طريقهم في عصر يتشكك في القيم التقليدية ، ويحفل بتجارب التعبير الذاتي في الفنون ، وباختصار ، لقد احتجبت أنوارهم – لفترة ما – بسبب التجريبيين ، والساعين إلى فضح الزيف والادعاءات الكاذبة ، ومحطمي التماثيل الدينية المقدسة . لقد كان العصر عصرهم . ولكن في عشرينيات القرن ، أخذ أنصار هذه الحركة يحظون باهتمام واحترام متزايدين ، وانضم إليهم عدد من الكتاب من أمثال : نورمان فروستر ، وهارى هايدن كلارك ، و ج . و . إليوت ، وروبرت شافر ، وفرانك جويت ماذر ، وجورهام منسون ، ولفترة ما ستيوارت شيرمان برات ، وكان هذا كافياً لتكوين مدرسة عنوانها : « الإنسانية الجديدة » "Neo-Humanist" وأصبح هذا العنوان جارياً كمصطلح يصف اتجاههم في النقد الأدبي .

ومن الناحية التطبيقية ، مال أصحاب هذه المدرسة إلى معارضة اتجاهين أدبيين ، أولهما : الاتجاه الطبيعي ونظرته المتضعة إلى الإنسان ، وإنكار إرادته الحرة ومسئوليته ، وثانيهما : الاتجاه الرومانسي ورعايته الزائدة للأنا ، وتعاطفه مع التعبير المنطلق بعض الشيء إلا أن هذين الاتجاهين كانا يشملان – بالطبع – كثيراً من الأعمال الأدبية المعاصرة ، لذا بدا الإنسانيون الجدد لبعض الخصوم المناوئين ارتداديين من حيث الذوق ، في حين أدى حسهم الأخلاقي القوى إلى اتهامهم بأرثوذكسية أخلاقية مفرطة . ومن ثَمَّ ، أخذ كثير من هؤلاء « الإنسانيين الجدد » يناضلون – بصفة أساسية – من أجل توحيد الأخلاقيات الجادة على أساس من الفهم العميق الرصين لطبيعة الإنسان ، بالإضافة إلى حساسية جمالية .

وفي أوائل الثلاثينيات ، حدث شيء مشابه لهدف الحركة الإنسانية ، وهو أن المدخلين

النقديين الجديدين (النقد الداخلى ، والنقد الاجتماعى الذى غالباً ما يقدم نوعاً خاصًا من المعتقد الأخلاقى الجامد) جذبا كثيرا من النقاد الأقل سنًّا . وبموت بابت عام ١٩٣٣ ، ومور عام ١٩٣٧ ، اختفى من الصفوف الأمامية أقوى مدافعين عن الحركة الإنسانية الجديدة . ولكن من الممكن – من وجهة نظرنا الآن – أن ندرك أن الحركة الإنسانية لم تمت ، وإنما كانت تقاسى ميلادًا جديدًا ، ولكن مع بعض التحول إلى « إنسانية دينية » .

ولقد صرح ت . إى . هيولم T.E. Hulme – فى بواكير هذا القرن – بأن هناك فاصلا بين وضعه كناقد ووضع الإنسانيين الجدد ، مع أنه كان مثلهم يعارض بشدة طراوة الرومانسية واضطرابها . ووصل الفارق إلى هذا : أيعترف الناقد الأخلاقى ، أم لا يعترف بقداسة القوى فوق الطبيعية فى سبيل المعايير الأخلاقية التى يواجه بها الفنون ؟ ولم يحسم الإنسانيون الجدد بأنفسهم هذه المسألة ، فقد ارتبط بول إلمر مور بالدين التقليدى ، وأعلن ج . و . إليوت – فى حسم – ضرورة التحالف بين الدين والأخلاق ، فى حين اتبع العدد الأكبر قيادة بابت ، وظلوا دون التزام دنيوى أو دينى . وفى سنتى ١٩٢٧ و ١٩٢٩ انتقدت ت . س . إليوت بشدة كُلاًّ من بابت وفورستر لهذا الضعف الرئيسى كما رآه ، لأن الأخلاق التى لا إثبات ولا تبرير لها خارج ذاتها ، لا يمكن أن تفرض اعتقاداً معقولاً .

وفى النهاية ، نتج عن هذا الاضطراب القائم بين تلك الجماعة دمج مبررات المعتقد الدينى مع المعايير الأخلاقية المزكاة . ولهذا عندما ماتت الحركة فى شكلها الأول ، عاشت القيم – ومازالت تعيش بصفة أساسية – بتحالفها مع الدين . ومفهوم مصطلح « الإنسانية المسيحية » – مثلا – يمكن تطبيقه بحق على ت . س . إليوت ، ويتقبله – بصراحة – عدد من الباحثين والنقّاد ، من أمثال : إدموند فولر ، وهيات واجونر ، كما تفصح آراؤهم النقدية الأساسية عن ذلك .

إن المدخل الأخلاقى للأدب شىء أساسى جدًّا للمصالح الإنسانية كى تعيش فقط داخل حدود الجماعة . ويعد ف . ر . ليفز من بين النقاد الإنجليز ، ويفور ونترز من بين النقاد الأمريكيين المعبِّرين عن الاهتمام التقليدى بأهداف الأدب التقليدية ، مع أن نشاطات كل منهما النقدية متنوعة جدًّا إلى الدرجة التى لا تسمح لمصطلح « الإنسانية » بأن يفى بتعريف مدخليهما . فونترز – مثلاً – يوصف بأنه يمارس « نفس الدفاع العنيد عن الفضائل الكلاسية ، ونفس استنكار الفردية الأنانية ، ونفس التأكيد على القيم الأخلاقية التى ينبغى على الأدب أن يتمثل بها ، ونفس

الالتحام بنظام السلطة المطلقة [١] .

بالإضافة إلى هذا ، فإن الكثير من نقد الماركسيين ينطلق من قاعدة أخلاقية ، مع أن صورة الإنسان التى يقدمونها تختلف – بدرجة كبيرة – عن الصورة التى يقدمها الإنسانيون له ، وترتبط – بصفة خاصة – بنظرية القوى البشرية التى يفهمها الماركسيون أحسن فهم ، باعتبارهم ممثلين أصلاء لـ « المدخل الاجتماعى » . وحتى بين بعض النقاد الشكليين Formalists قد استبقيت وجهة النظر الأخلاقية . فى مقالته « الدين والأدب » يعلن ت . س . إليوت حكماً انشقاقيًّا هامًّا : (إن « عظمة » الأدب لا يمكن أن تتحدد بالمعايير الأدبية وحدها ، مع أنه يجب أن نتذكر بأن الأدب يمكن أن يتحدد أولا يتحدد بالمعايير الأدبية وحدها) . هذا التمييز يجعل من الممكن للبعض – مثل ألان تيت ، وجون كرورانسوم ، ممن لهم اهتمام أخلاقى فى « عظمة » الأدب – أن يركزوا فى شروحهم النقدية على « المعايير الأدبية وحدها » .

٢ – المدخل النفسى

فى غضون السنوات الأولى من العقد الثانى لقرننا الحالى ، كان معظم الكتاب على معرفة بأفكار سيجموند فرويد . إى إى . برل A.A. Brill ترجم إلى اللغة الإنجليزية كتاب « ثلاثة إسهامات فى نظرية الجنس » عام ١٩١٠ ، ثم كتاب « تفسير الأحلام » عام ١٩١٢ . كما نشر دكتور إرنست جونس Ernest Jones فى وقت مبكر ، أى سنة ١٩١٠ – محاولته الأولى فى تفسير « هاملت » من وجهة نظر فرويدية [١] . ولقد أولى الكتاب هذه الأعمال اهتماماً خاصًّا ، لأنها بدت كما لو أنها تقدم مفتاحاً – بل المفتاح – الذى يفسر خطوات العملية الفنية ، وأهداف الفنانين اللاشعورية ، ودوافع الشخصيات الوليدة الخيال .

ولقد أمكن – بسهولة – تفسير أسباب انجذاب الكتاب المبدعين نحو النظرية الفرويدية . فالمذهب الطبيعى الأدبى (وخاصة المذهب الفرنسى) قدم صورة الإنسان كضحية للبيئة والعوامل البيولوجية . وجاءت أفكار فرويد لتؤكد هذه الملاحظات . وتقدم فى سبيل ذلك اصطلاحات

---

(١) Charles J; Glicksberg, **American Literary** Criticism 1900-1950. p. 42.

Hamlet and Oedipus 1949.

علمية ، يمكن أن تفسر عبودية الإنسان لدوافعه البيولوجية الأولية ، أو لمكبوتاته التي يفرضها عليه المجتمع . إن الحكم الفرويدى – الذى يقول بأن الإنسان مريض ، قبل أن يكون شريراً – يتفق تماماً مع المذهب الطبيعى الذى يرفض أن يدين كائناً لم يكن مسئولاً ، وإنما كان مخدوعاً ومستغفلاً من القوى الطبيعية التى تتجاوز حدود الإنسان . كما اتضح أن علم النفس يبارك الباعث الرومانسى تجاه التعبير التلقائى ، كما يبارك استغلال الجوانب المنحرفة فى الإنسان . ومعظم « جنون » الرمزيين الفرنسيين ، والتجريبيين الذين تبعوهم ، يمكن اعتباره الآن منهجاً للاوعى .

ولقد أعانت النظريات الفرويدية ، والمصطلحات الجديدة ، كُتّابَ كلٍّ من المذهبين الرومانسى والواقعى ، بل شجعتهم على أن يغوصوا إلى مدى أعمق فى تصويرهم للوضع الإنسانى . وبمرور الوقت ، قوى تأثير علم النفس فى الأدب الخلاّق بإضافات أدلر Adler وخاصة مفهومه لعقدة النقص ، ونظرية يونج Jung المتعلقة باللاوعى الجماعى ومع هذا ، فإن أبعد التأثيرات تبكيراً كانت لفرويد . ولقد ظهرت هذه التأثيرات فى أعمال لورانس ومان ، وشرويد أندرسون ، وغيرهم ممن درسهم إف . جيه . هوفمان F.J. Hoffman فى كتابه « الفرويدية ، والعقلية الأدبية » الذى نشر عام ١٩٤٥ . كما يمكن أن يلاحظ المرء – دون صعوبة – الدور الذى لعبه علم النفس فى كتابات كل من : ماى سنكلير ، وجويس ، وكاثرين مانسفيلد ، وجراهام جرين ، وديلان توماس .

وكان من الحتمى أن يلتفت النقّاد – فضلاً عن الكتّاب المبدعين – إلى ميدان المعرفة الجديدة للاستفادة والاستنارة . ويبدو أن النتائج الأولى تجلت فى تجنيد « العلم » الجديد لإعلان الحرب على الماضى ، وخاصة على ثقافة المتطهرين فى أمريكا ، والثقافة الفيكتورية فى إنجلترا . وكانت قيم كل تراث من هذين التراثين – الموقوفة على أنواع من « الجدية السامية » – عرضة – بنوع خاص – لهجوم السلاح الجديد وتجريحه . فكما اعتبرت فضائل الكتمان والطهارة والدماثة . والاحترام كمكبوتات ضارة فى اللاشعور أكثر من كونها إلهامات إلهية ، اتهم الذين احتجوا – من أجل الاحتفاظ بهذه القيم التقليدية – بالجهل ، والعمى ، والردة المتعمدة ، فمقالة راندولف بورن Randolph Bourne (وصية المتطهر إلى القوة)[٢] تمثل إحدى المحاولات التى بذلت لتحطيم

---

(٢) In The Seven Arts, April 1917.

هذه القيم التقليدية بمساعدة علم النفس تلك القيم التى اهتم « الإنسانيون الجدد » Neo-Humanists بإنقاذ سفينتها من الغرق .

ولقد ازدهرت حركة استخدام علم النفس فى النقد الأدبى بكتاب كونراد إيكن Conrad Aiken « الشكوك : ملاحظات حول الشعر المعاصر » الذى ظهر عام ١٩١٩ . وبالرغم من ميْل ماكس ايستمان Max Eastman، وفلويد ديل Floyd Dell — محررى مجلة « الجماهير » — إلى التأكيد على القيم الاجتماعية ، فإنهما ساعدا — بالتأكيد — على تعميم المدخل النفسى . كما أخذ روبرت جريفز Robert Graves فى إنجلترا يكتب من وجهة النظر الجديدة — مع أنها تبدو أكثر ذاتية — متأثراً فى ذلك بنظرية رفرز W.H. Rivers القائلة بتصارع النزعات اللاشعورية . هذا ، وقد دعا هربرت ريد Herbert Read إلى استخدام ميدان المعرفة الجديدة فى النقد ، وذلك فى كتابه « الفكر والرومانسية » الصادر عام ١٩٢٦ .

غير أن كثيراً من النقاد — فى غمرة حماسهم المفرط — استخدموا أدوات علم النفس استخداما يفتقر إلى الحكمة والتعقل . فقد كانت معرفة بعضهم بعلم النفس معرفة سطحية ، فطبقوها بلا تمييز فى البحث وراء العمل الفنى عن معنى أو دافع جنسى . ولا شك أن هذا النوع من الزلل نتيجة حتمية لمثل هذه الجرعة المسكرة اللذيذة . وفى الوقت الذى وصل فيه النقاد إلى تحميل أنفسهم مسئولية أكبر عن النظرية النفسية مع استخدام شىء من التروى والتبصر ، وفى الوقت الذى أخذ يزداد فى كبح الغلو ، بدأ الضوء الذى طرحه علم النفس على الأدب يبدو شيئاً أكثر قيمة وقدرًا .

وعلى العموم ، فإن تطبيق المعرفة النفسية على الفن يمكن أن يؤدى إلى ثلاثة أنواع من الإيضاحات :

١ — إن الميدان الجديد — كما صوره آى . إيه ريتشاردز I.A. Richards يمدنا بلغة أكثر دقة فيما يتعلق بمناقشة خطوات الإبداع الفنى . ففى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » ١٩٢٤ ، حلل ريتشاردز مكونات التجربة الجمالية متبعاً — فى ذلك — التعريف الذى وضع أساسه فى وقت مبكر(٣) ، مع شريكيه أوجدين Ogden و وود Wood ، والذى يقول ، بأن الجمال « هو

---

(٣) In The Foundations of Aesthetics, 1922.

ما يفضى إلى معادلة من الانسجام المتزامن » . أى ، إلى إحداث نوع من الاستجابة المتناغمة (الهارمونية) فى نفوس المشاهدين ، بسبب مثيرات العمل الفنى . ومع أن نقاداً كثيرين اشتجروا فى خلافات حول هذا الجزء من عمله أو ذاك ، فلا تكاد تجد ناقداً ، منذ ريتشاردز ، لا تعترف دراساته بشىء من المديونية لملاحظاته الصائبة . واستخدام هذا النوع من تحليل ريتشاردز يتجلى فى مقالة كينيث بيرك Kenneth Burke « أنطونى فى صالح المسرحية[٤] والتى يدرس فيها هذا الكاتب — فى ألمعية وذكاء — العلاقات اللاشعورية القائمة بين الكاتب والقارئ .

٢ — أما التطبيق الثانى لعلم النفس فيتمثل — كما أوضح إدموند ولسون Edmund Wilson — فى السيرة الأدبية — أى فى دراسة سير المؤلفين كوسائل لفهم أعمالهم الفنية . وعلى هذا ، ساعد علم النفس كتّاب السير على تأمل الجوانب « الداخلية » لحياة الشخصية المدروسة . والنقد الذى يستعين بهذا المدخل يفترض أن جزءاً هامًّا من العلاقة بين الفنان والفن ، أشبه بالعلاقة بين المريض والحلم . فهو يفترض كما رأى دى . اتش ، لورانس D.H. Lourence أن الكاتب « يسكب مرضه » فى كتبه . والناقد — عندئذ — يبدو محللا ، يتخذ الفن كالعرض المرضى ، ويستطيع بتعليله وتفسيره أن يكتشف مكبوتات الفنان اللاشعورية ودوافعه . ويمكن أن تؤدى هذه الاكتشافات بدورها إلى فهم العمل الفنى ، بل إلى تفسيره نفسه . ومقالات ولسون التى ضمنها كتابه « الجرح والقوس » تمثل كيفية استخدام هذا المدخل بالطريقة التى تؤدى بنا — فى فعالية — لا إلى فهم مشكلات المؤلفين الشخصية فحسب ، ولكن إلى تحديد نماذج كتاباتهم أيضًا .

٣ — كما يمكن أن يفسر علم النفس الشخصيات الوليدة الخيال . ففى كتابه « علم النفس والأدب » (١٩٥١) يقدم إف . إل . لوكاس F.L. Lucas أمثلة عديدة من الحياة ، يوضح بها أفعالَ وردود أفعال الشخصيات المخلوقة ، والتى قد تكون محيرة أولا معقولة ، إنَّ الناقد الذى يهتم بذلك يصبح — مرة أخرى — محللاً نفسيًّا يبحث عن النماذج اللاواعية التى تحرك الشخصية . والمثال الكلاسى — بالطبع — نجده فى دراسة إرنست جونس لشخصية هاملت ، تلك الدراسة التى تعتبر توسيعاً لنظريته التى خططها عام ١٩١٠ . فالدكتور جونس يقدم إجابة عن التساؤل المحير

---

(٤) In The Philosophy of Literary Form, 147.

الذى دار حول سبب تأخر هاملت فى الانتقام لأبيه ، تلك الإجابة التى كان من المحتمل ألا تُفهم ، والتى لم يكن من السهل التعبير عنها ، قبل تطوير علم النفس على يد فرويد . وتأثير مثل هذا المدخل إلى الأدب – والذى يمكن به تفسير الفن – نلمسه بصفة غالبة وملحوظة فى دراسات هنرى جيمس Henry James النفسية العديدة ، والتى استهلها بمقالته Edna Kenton سنة ١٩٢٤ [٥] .

أما الهجمات التى سددت إلى المدخل النفسى فهى نوعان . يتمثل أولها فى تهمة التبسيط الشديد ، كما حدث على النحو المبكّر ، حين كانت الأدوات النفسيةُ جديدة ، وكانت استعدادات المشتغلين بها غير نقدية . ولقد تعرض كتاب فان ويك بروكس Van Wyck Brooks « محنة مارك توين » (١٩٢٠) ، وكتاب لويسون Lewisohn « التعبير فى أمريكا » (١٩٣٢) إلى هجوم شديد مبنى على هذا الأساس ، مع أن هذين الكتابين – بالرغم من التهمة الموجهة إليهما – يقدمان ملاحظات قيمة وهامة . أما النوع الثانى من الهجوم فهو أكثر إصابة لقلب المشكلة ، ويتمثل فى القول بأن الفن يختلف فى قيمته عن الحلم من حيث أن الفنان – إلى حد بعيد ، أو على الأقل إلى حد ما – يسيطر على إنتاجه ، أما الحالم فلا سيطرة له على حلمه . فالحلم يمكن أن يكون إفشاءً إجباريًّا ، أما الفن فهو تعبير مركب . ولقد اكتشف ليونيل ترلنج Lionel Trilling وكينيث بيرك Kenneth Burke – فى مهارة وذكاء – هذا النوع من التمييز ، بالإضافة إلى أمور أخرى مرتبطة بذلك فى عدد من المقالات ، كانت تهدف إلى التعريف بمجالات علم النفس وحدوده ، عند كل من الكاتب والناقد .

ملحوظة أخيرة : هناك فرع واحد من النقد النفسى يتعامل مع اللاشعور – لا اللاشعور الكاتب كفرد أو اللاشعور الشخصية – ولكن مع اللاشعور العرقية (الجنس) Race أو الثقافة . ويبدو أن هذا المدخل يستحق اهتماماً خاصًّا ، لأنه يرتبط بميدان آخر من المعرفة هو : علم الإنسان الاجتماعى (الأنثروبولوجيا الاجتماعية) Social anthropolog .

ولهذا فأحسن عنوان يمكن أن يندرج تحته هو « مدخل النمط الأصلى (الأسطورى) Archetypal .

---

(٥) G. Willen in A Casebook on Henry James's "The Turn of the Screw", 1960.

٣ – المدخل الاجتماعى

يبدأ النقد الاجتماعى من الاعتقاد بأن علاقات الفن بالمجتمع هامة وحيوية ، وبأن هذه العلاقات يمكن أن تعمل على تنظيم وتعميق استجابة المرء الجمالية للعمل الفنى . إن الفن لا يولد فى فراغ ، فهو – فى بساطة – ليس عملاً شخصيًّا ، ولكنه عمل مؤلف قائم فى زمان ومكان معينين ، ويستجيب لمجتمع هو فيه فرد هام ، لأنه جزء واضح وبارز . وعلى هذا . فالناقد الاجتماعى يهتم بتفهّم البيئة الاجتماعية ، وتفهم مدى استجابة الفنان لها ، والمسلك الذى يسلكه إزاءها .

ولقد تتبع إدموند ولسون Wilson تيار النقد الاجتماعى ، وأرجعه إلى فيكو Vico فى القرن الثامن عشر ، ودراسته عن ملاحم هوميروس التى تكشف عن الأوضاع الاجتماعية التى عاش فيها الشاعر اليونانى (٦) . ولقد واصل هودر هذا المدخل فى القرن التاسع عشر ، ولكن الناقد الفرنسى هيبوليت تين H. Taine هو الذى أوصل هذا المدخل إلى أكمل حالته ، وذلك فى استنتاجه الشهير القائل بأن الأدب نتاج ثلاثة عوامل : العصر ، والجنس ، والبيئة . وقبل أن ينتهى ذلك القرن قدَّم ماركس وإنجلز عاملاً آخر هو وسائل الإنتاج ، وهكذا أمكن – فى ثلاثينيات القرن الحالى – تطوير فرع خاص من المدخل الاجتماعى هو النقد الماركسى .

إن الاتجاه نحو ربط الفن بالقيم الاجتماعية شىء طبيعى – ولربما كان فطريًّا – بالنسبة للحركة الواقعية . ففى أمريكا اهتم كل من : هاويلز ، وجاك لندن ، وهاملن جارلاند ، وفرانك نوريس ، بعلاقة الأدب بالمجتمع . وعندما استبدل الناقد النظرية الاجتماعية ، أو النظرية السياسية بمصطلح « المجتمع » ، أصبحت له رؤية متوحدة إزاء كميات الأدب الهائلة . ومن ثم وضع جون ماسى John Macy كتابه « روح الأدب الأمريكى » عام ١٩٠٨ بناء على وجهة النظر الاجتماعية ، أما كتاب بارنجتون Parrington « تيارات فى الفكر الأمريكى » (١٩٢٧ – ١٩٣٠) فإن نقاط الضعف والقوة فيه ترجع إلى التزامه الشخصى بأصول ليبرالية جيفرسون .

(٦) "The Historical Interpretation of Literature" 1948.

ولاشك أن نقادنا الأوائل الذين تصدوا لفضح الادعاءات والأكاذيب من أمثال راندولف بورن ، وڤى . كيه . ويل ، قد كانوا – على أقل تقدير – يفكرون بطريقة غير مباشرة فى تأثير المجتمع على الفنان .

ولكن فى أثناء الأزمة الاقتصادية بدأ الكتّاب يضيفون إلى دراستهم للأدب كمرآة للمجتمع وسيلة قوية للحكم ، تتمثل فى التفسير والتقييم الماركسيين للقوى الاجتماعية . وانتقل المؤلفون فى كل من إنجلترا وأمريكا – سياسيًّا – إلى جهة اليسار . ونلاحظ أثر ذلك فى أشعار كل من : أودن ، وس . داوى لويس ، واستيفن اسبندر ، وأركبالد ماكليش . كما صدرت لنفس الاتجاه صحف ، مثل : « الجماهير الجديدة » التى كان يرأس تحريرها ميكائيل جولد و « العرض النقدى اليسارى » التى كان يشرف على تحريرها إدجل ركورد . وكانت هذه الصحيفة لسان حال النقد الماركسى . كما نشرت مقالات فى شكل مجموعات ، من ذلك مجموعة « الأدب البروليتارى فى الولايات المتحدة » (١٩٣٥) وكان جامعها هكس ، ومجموعة العقل فى أغلال » (١٩٣٧) لجامعها س . داى لويس ، ومجموعة تيارات فى النقد الأمريكى (١٩٣٩) لجامعها برنارد سميث . هذا وقد صدرت أيضاً كتب لمؤلفين فرادى يناقشون تلك الأسباب ، مثل كتاب ڤ . أف . كاليفرتون « تحرير الأدب الأمريكى » (١٩٣١) ، وكتاب رالف فوكسس » الرواية والناس » ١٩٣٧) .

وكانت المحصلة النهائية – أولا وقبل كل شىء – تتمثل فى مدخل نقدى فعال رائع . وأمكن تحديد المحك الرئيسى لهذا المدخل تحديداً واضحاً تجلى فى « المادية الجدلية » . كما بدا منهج التطبيق مؤكدا : كيف يسهم العمل الفنى فى تحقيق هذه الحقيقة الاجتماعية ؟ وبالتالى ، أمكن إصدار أحكام نقدية قوية ، كقوة التوراة فى الإقناع . وعلى هذا ، أصبح تصنيف الأدب وخالقيه يقع فى صنفين : إما مؤيد لتلك الحقيقة ، وإمّا معارض لها . وكان الناقد الضيق الأفق – الذى كان لا يأبه إلى حد بعيد بالعلاقات المعقدة بين الفن والمجتمع ، والمدعمة بروح الإيمان وحسن الإلهام – يطالب الكتّاب بأن يشاطروه مبدأه ، ويطالب الأدب بأن يوضح شرعيته وصحته ، إلا أنه كانت هناك حالات استثنائية : فقد كانت رؤية البعض دقيقة جدًّا ، وتتجلى بصفة خاصة فى أعمال كريستوفر كودويل C. Caudwell فقد مكنته معرفته العميقة بالماركسية ، وتذوقه الناضج للأدب من مقاومة السقوط المندفع نحو روح التسلط الفج الذى كان يَسِمُ كثيراً من أعمال الماركسيين الأقل

شأناً فى ذلك الحين . غير أن الحماس الأحمق أصاب المنهج . وكلما أصبح المقياس أكثر إيجازاً ، والتطبيقات أكثر سذاجة ، اتضح شيء مزعج ، وهو أن تكثيف الرؤية يتم على حساب التعمق فيها . ففى كتابه « مذكرة فى النقد الأدبى » (١٩٣٦) نقد جيمس فاريل James Farrel زملاءه الماركسيين نقداً قاسياً بسبب تناولهم للمشكلة تناولاً خفيفاً يدل على جهل . وكذلك فعل إدموند ولسن E. Wilson الذى هجر جماعتهم . ومع أن تين وماركس – بصفة خاصة – كانا معلميه الناصحين فإن ولسون انضم إلى المهاجمين بمقالته « الماركسية والأدب » التى نشرها فى « الثالوث المفكر » سنة ١٩٣٨ . وأخيراً أدى التحالف الروسى الألمانى ، واندلاع الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ ، والاضطراب الذى نتج عن ذلك ، والخروج على كثير من المريدين ، أدى كل هذا إلى أن تفقد الحركة قوتها المركزية ، وتوقفت عن أن تكون قوة رئيسية فى النقد الأدبى .

ولكن تطرف هذا الزيغ النقدى لم يقوض شرعية دراسة الأدب دراسة اجتماعية . فإذا كان الناقد لا يستطيع أن يعالج مؤلفا أو عملاً أدبيًا فى تعقل ، طبقاً لمذهب معين مثل : الأمريكية ، أو البروليتارية ، أو الاشتراكية ، أو الرأسمالية ، أو نحو ذلك ، فإن وضع العمل الفنى إلى جوار النظرية الاشتراكية بما يتسم بالتعقل والإنصاف يمكن أن يقدح ومضات تضيء إضاءات أصيلة وصادقة . إن كعب أخيل ، أو نقطة الضعف فى النقد الاشتراكى – من الناحية الأخلاقية العامة – تكمن فى مجال الحكم ، أى فى الغواية الهزلية التى تغرى بمدح أو شجب عمل أدبى طبقاً لمقدار ما يحمله من تضمينات اجتماعية أو أخلاقية تتفق ومعتقدات الناقد . فلسنا – على سبيل المثال – فى حاجة إلى استنكار « كوميديا عصر الأحياء » كما فعل إل . س . نايتس[٧] ، بدعوى أنها ليست مرتبطة تماماً بأهم أفكار عصرها ، ولكن إذا ما استعرضنا ذاك الكم من الكتابة بتذكر أن إسحق نيوتون ، وسيرتوماس براون ، وكذلك جون بنيسان كانوا يشكلون – بوسائلهم الخاصة – المناخ الثقافى ، فإننا سنرى تلك الدراما الكوميدية فى ضوء جديد . وهذا – فى الحقيقة – ما يفعله كبار النقاد الاشتراكيين . فهم يضعون العمل الأدبى فى المناخ الاجتماعى ، ثم يحددون هذه العلاقة . فإذا ما صدر التقدير هزيلاً جدًّا فمن المحتمل أن يدل ذلك على وضع الناقد الأخلاقى ، كما يدل بصفة أبعد على التميُّز الداخلى لهذا العمل .

Explorations Essays in Criticism Mainly on the Literature of the 17th. Century 1946. (٧)

لا شك أن الباحثين ظلوا طويلاً مهتمين بالروابط التى بين الأدب والاديب والبيئة الاجتماعية ، وطالما صدرت دراساتهم وهى تتضمن أحكاماً غير مباشرة مؤسسة على هذه الروابط ، وتلك الروابط ليست بسيطة . ولقد قرر هارى ليفن Harry Levin « أن العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع متبادلة ، فالأدب ليس أثراً من آثار المسببات الاجتماعية فحسب ، بل هو أيضاً مسبب للآثار الاجتماعية »[٨] . ومن ثم ، مازال لدينا نقّاد مجتذبون نحو هذه الروابط المعقدة .فالناقد فان ويك بروكس Van Wyck Brooks ظل يكتب – مدة طويلة – سلسلة من الكتب خصصها لتصوير المناخ الاجتماعى الذى كان يضع فيه المؤلفون الأمريكيون أعمالهم . كما أن إف .أو. ماتثيش كتب دراسة تعد من أعظم هذه الدراسات تعمقاً ،عنوانها : « النهضة الأمريكية » (١٩٤١) . وكذلك حقق إل . سى . نايتس نفس الهدف فى كتابه « الدراما والمجتمع فى عصر جونسون(١٩٣٧) .

يتضح من ذلك ، أنه طالما بقى الأدب يحافظ على صلاته بالمجتمع – ولا يمكن دفع ذلك ، وإنما سيبقى كذلك إلى الأبد – فإن المدخل الاجتماعى – سواء كان مصحوباً بإغراء نظرية خاصة ، أو غير مصحوب بها – سيستمر ليكون قوة فعالة نشطة فى ميدان النقد .

٤ – المدخل الجمالى

لا جدال فى أن أعظم المناهج النقدية تأثيرًا فى عصرنا الحالى هو المنهج الشكلى Formalistic [٩] فهيمنته على حماس غالبية نقادنا القياديين وتأسيسه لمجلات – غير رسمية – تنطق بلسانه – كينون ريفيو Kenynon Review وسوانيه ريفيو Sewanee review وأكسنت Accent وهدسون ريفيو Hudson Review – إنما يدل فى الحقيقة على أنه المنهج الذى يغلب على المرء التفكير فيه تفكيرًا آليًا حين يتكلم عن النقد المعاصر.

وهناك سبب ما يحملنا على تتبع بذوره فى رأى كولريدج ، وهو أن العمل الأدبى يعيش فى طريقه الخاص به ، وبنوعية حياته الخاصة . ومفهومه عن الوحدة العضوية بأن « الكل » عبارة

---

(٨) In "Literature as an Institution, "Accent", (Spring, 1946).

(٩) للمدخل مسميات أخرى مثل : Aethetic, textual.: Ontological, new criticism.

عن اشتمال متناسق لكل الأجزاء ، ينادى – بالضرورة – بمدخل نقدى يعنى بفاعلية العناصر المختلفة ، وهى تعمل مع بعضها لتشكل معنى اجماليًا متوحدًا . وفيما يتصل بهذا ، يمكن أن نضع فى ماضى الحركة الجديدة مبدأ إدجار ألن بو القائل بوحدة تأثير العمل الأدبى . مع أن تأثير بو المباشر على النقاد المعاصرين يبدو محدودًا .. كما أن اهتمام هنرى جيمس الدقيق بأمور حرفيته الخاصة – والذى يتضح فى مقدماته العديدة – ربما ساعد فى توجيه كل من إليوت وبلاكمير.

إنَّ تى . إس إليوت T.S. Eliot يعد شخصية أساسية فى تطور النقد الشكلى . فقد أعلن – تحت تأثير باوند وهيولم – عن مكانة الفن الرفيعة كفن ، لاكتعبير عن أفكار اجتماعية ، أو دينية ، أو أخلاقية ، أوسياسية ، ودافع عن دراسة نصوص الأعمال الأدبية ذاتها دراسة دقيقة . وفى العديد من مقالاته ، قام بتطبيق وجهة نظره فى الشعر ككائن حى مستقل ، ووجه اهتمامه – طبقاً لكلمات بلاكمير – إلى « الحقائق الموجودة فى العمل الأدبى ، على اعتبار أنها وثيقة الصلة بالأدب كما هو فى حد ذاته »[١٠] وقد أعلن خلاصة رأيه فى مقالته « التراث والموهبة الفردية » وهو أن الشاعر يهرب من الانفعال والهوية الشخصية إلى القصيدة التى يضعها ، مما شجع النقاد على أن ينأوا بعيداً عن دراسة السيرة الذاتية إلى مداومة النظر فى حرفية القصيدة . والخلاصة أنه كان مهتمًا بصياغة نوع من النقد المتحرر من مطاردة التفسيرات الخارجية التى تقدمها المعارف التاريخية ، والأخلاقية ، والنفسية ، والاجتماعية ، وإنما يكون حرًا فى التركيز على قيمة العمل الجمالية .

وهناك تأثير آخر على هذا النقد ولكنه أقل فى مباشرته ، وهو شعر إليوت وباوند (وشعر أتباعهما العديدين) تطلب – بتقنياته المعقدة والمتطورة عن شعر الرمزيين الإنجليز فى القرن التاسع عشر ، وشعر الميتافيزقيين الإنجليز فى القرن السابع عشر – دراسات تفحصته بدقة ، كما أتاح الفرصة لشحذ الأدوات النقدية وصقلها .

أما المرشد العظيم الثانى – بعد تى . إس . إليوت – فهو آى . إيه – ريتشاردز . فبالإضافة إلى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » (١٩٢٤) – الذى حلل فيه علاقة الشعر بالقارىء مما أعطى المدخل النفسى حافزاً ، وإلى جانب إسهامه مع أوجدين فى كتاب « معنى المعنى » (١٩٢٣) – قدم

---

(١٠) Hound and Horn, I. Nos. 3 and 4 (1928).

معجماً لدراسة وتحليل أنواع المعانى التى تحدث كاستجابة للمثيرات اللفظية . كما أرسى ريتشاردز – فى النقد الأدبى دعائم المدخل الذى يهتم بدلالة الألفاظ وتطورها . وفى كتابه « علم الشعر » (١٩٢٦) درس مكانة الشعر التى هوت فى عصرنا ، فى الوقت الذى يثبت فيه أن معظم المعتقدات – من وجهة نظر ريتشاردز – « بيانات زائفة » . ومع أنه تخلى – فيما بعد – عن هذا التقييم المهين ، فإن للكتاب – كما هو واضح – مكانته فى البحوث المتزايدة عن محاسن الشعر الداخلية . وفى كتابه « النقد التطبيقى » (١٩٢٩) صنف وحلل سوء تفسير ثلاث عشرة قطعة شعرية معينة ، عارض معظم أنواعها – فيما بعد – أنصار النقد من الداخل . وفى كل هذه الأمور أفسح ريتشاردز المجال كى يشغله – فيما بعد – النقاد الجدد ، ولكن من المحتمل أن يتمثل إسهامه الرئيسى فى تمحيصه للمعنى الذى أدى – من جهة – إلى الاهتمام بدلالة الألفاظ وتطورها ، وعلم الرموز ورمزية التفسير ، وأدى – من جهة أخرى – إلى شرح القصائد شرحًا واضحًا ، كما صورتها – على سبيل المثال – أعمال إمبسون وبلاكمير .

وإلى جانب إسهامات إليوت وريتشاردز الهامة ، مازال هناك عامل شارك فى تطوير النقد الشكلى ، وهو رد الفعل ضد تأكيد الفيكتوريين والإنسانيين الجدد على استخدام الأدب استخداما أخلاقيا ، وضد الاهتمام الأكاديمى بميراث المؤلف التاريخى ، والسيرى ، وكذلك ضد رغبة التأثريين فى أن يجعلوا من كل تجربة أدبية « أوديسة » عن شخصية الناقد . كما يمكن أن نضيف احتمالاً آخر وهو شىء من رد الفعل ضد تأكيد الماركسيين على القيم الاجتماعية والتأكيد النفسى على عصابية الكتّاب . وعلى أية حال ، فإن مناخ الثلاثينيات كان ناضجًا لمثل هذا المدخل الذى بدأ النقاد الشكليون – عصر ذاك – يمارسونه .

ومع أن هناك فروقًا كبيرة بين هؤلاء النقاد الجدد ، فإن خير وسيلة للتعريف بهم ، هى أفكارهم العامة ، ومواقفهم ، وأعمالهم التطبيقية . فأول كل شىء ، اعتبروا الشعر مصدرًا صحيحًا للمعرفة التى لا يمكن إيصالها للغير بأية وسيلة إلاّ بوسيلتها الخاصة بها . ولقد أدى بهم هذا المبدأ إلى أن يتجنبوا كل الأمور المتعلقة بالأحوال الشخصية أو الاجتماعية التى تكمن خلف العمل الأدبى ، وكذلك التضمينات الأخلاقية ونحوها ، طالما كانت وسائل « خارجية » ، تمس فهم الشعر ، والتركيز على بناء كل قصيدة ، أو على عناصر هذا البناء كما هى مرتبطة بالتجربة الشعرية كعمل كلى . إن روبرت بن وارن Robert Penn Warren يضع هذا المفهوم على النحو التالى :

« إن الشعر لا تنفطر طبيعته بأى عنصر معين ، وإنما يعتمد على مجموعة من العلاقات ، أى البناء ، الذى ندعوه بالقصيدة [١١] وعلى هذا فالناقد يتفحص هذه العناصر فى علاقاتها المتداخلة مع بعضها ، مفترضًا أن المعنى يتألف من مواد الشكل (الوزن ، الصورة ، اللغة . . إلخ) ومواد المضمون (اللهجة ، الثيمة ، . . . إلخ) والتى لا يعمل كل منها على حدة ، ولكنها تعمل كلها مع بعضها . إن قراءة النص قراءة متفحصة دقيقة أمر معروف من قبل لأى قارئ محلل ، ولكنه أصبح يبدو وكأنه شارة النقد « الحديث » وكتاب « فهم الشعر » (١٩٣٨) — الذى وضعه بروكس مع وارين يعد المركز الرئيسى لهذا النقد وتطبيقاته الخاصة [١٢] ومع أن الكثيرين من النقاد الداخليين قد يختلفون حول رأى واحد منهم أو أكثر ، فإنّ مقدمة هذا الكتاب قد جمعت — بشكل فعال وواضح — كل العناصر الضرورية للمدخل الشكلى .

ولأن حركة النقد الشكلى كانت نشطة وقوية ، كان لابد أن تتعرض للهجوم ، وكان لابد أن يكشف بعض هذا الهجوم — بحق — عمّا فيها من قصور أو عجز . وكان كازن Kazin من أكبر المعارضين لها ، فقد تأسف لتكتيكاتهم المتحزبة ، وميلهم إلى تكوين مجموعة من المصطلحات التى تقرب من الرطانة والجعجعة ، وعلى هذا استبعد الذين لم يكونوا أعضاء مؤسسين فى الجماعة . ولربما أضفنا إلى ذلك أن قاموسهم الخاص قد سمح للبعض — ممن كان خيالهم محدوداً ، أو ذوقهم فجّاً — أن يركبوا الموجة . كما عارض آر . إس . كرين R.S. Crane تقعيد بروكس لـ « التناقض » (أَوْ رانسوم لـ « النسيج » ، أَوْتيت لـ « التوتر » ، أَوْ امبسون لـ « المبهات ») كأساس وحيد للشعر . وفى نفس الاتجاه وجه إل . إس . نايتس — و — إف . آر . ليفز إلى مامبسون وريتشاردز تهمة عزل جزء واحد من العمل الأدبى للفحص والدراسة ، فى حين نسيا القصيدة كعمل كلى . بل إن جون كرورانسوم John Crowe Ransom — عميد الجماعة — عارض — فى غضون تعليقه على كتاب بروكس « الآنية المتقنة الصنع » — استخدام التحليل إلى درجة متطرفة أضاعت الإحساس بالكل خلال دراسة الجزء . كما أن آر . بى بلاكمير — وهو عضو فى الجماعة — كتب يقول بأن المنهج يعالج — بصفة أساسية — « تقنية الشعر المنفذة فعلا (بل جزءا واحداً فقط من ذلك) ، أو تعالج التقنيات اللفظية للغة » ، وهذا أكثر صلاحية لمدرسة ييتس وإليوت فى

(١١) Kenyon Review V (Spring, 1943).

(١٢) دافع رانسوم عن قيمة التفسير النثرى فى حين عارض ذلك بروكس مع وارين .

الشعر الحديث ، ولكنها أقل صلاحية بالنسبة للأنواع الشعرية الأخرى . وفى النهاية ، تبقى تهمة إهمال قيم الأدب بالنسبة للإنسان كشيء أكثر من كونه جماليًا – لصالح تحليل الشكل . وإلى حدٍّ ما . واجه تى . س . إليوت هذا النقد القاسى بالجزم بأن المدخل الداخلى يستطيع أن يؤسس قيمة العمل الأدبية ، ولكنَّ هناك مناهجَ ضرورية أخرى تحدد عظمته . ومنذ أن تحول إليوت إلى الديانة الكاثوليكية وهو مهتم بوجوه الفن الشكلية حين يكتب عن أعمال أدبية معينة كتابة متفحصة ، كما هو مهتم بقيم الفن الفلسفية فى مقالاته الأكثر عمومية .

وذكر معارضة كرين يدفعنا إلى الاهتمام – بعض الشيء – بالخلاف الناشب بين الشكليين وأنصار مدرسة « شيكاجو » . وطبيعة الجدل المشتجر بين الفريقين – من الناحية العامة – توحى بأنهما عدوان لدودان ، فى حين أن الأمر – من الناحية العملية – لا يعدو أن يكون عراكاً داخل أسرة واحدة . فكلاهما مهتم أساسًا بتحليل العمل الفنى تحليلاً « داخليًا » ، مع رفض المسائل الاجتماعية ، والأخلاقية ، والفلسفية ، والشخصية على أساس أنها أمور غير وثيقة الصلة بالموضوع .

كما أن كليهما يصر على دراسة النص دراسة متفحصة ، ولكن الناقد فى مدرسة شيكاجو يتذرع بحجة قوية فى سبيل قاعدة جمالية – أرسطية الطابع إلى حد ما – كى يفرق بين الأجناس الأدبية ، وكى يستنتج – طبقاً لهذا – أصول كل نوع معين . ويصف كرين المنهج على أساس أن الناقد ينشد تقييم ما قام به كاتب معين فى عمل محدد متعلق بطبيعة ومتطلبات المهمة المعينة التى هيأ نفسه لها ، أى الهدف المفترض أنه وضع العمل فى تمام كماله ككل فنى من جنس معين كان قد قرر أن يكون كذلك »(١٣) .

وانطلاقا من وجهة النظر هذه ، يقوم الناقد الشكلى بدراسة القصيدة كلها دونما اعتبار صحيح للأجناس التى تعتبر هذه القصيدة مثالا لواحد منها ، ومن ثم يفشل فى التمييز بين الأجناس الرئيسية (كالدراما ، والرواية ، والشعر الغنائى ، والملحمى) أو بين الأجناس الثانوية (كنوع من التراجيديا – ولنفترضه الإيمائى – كما يتعارض مع نوع تراجيدى آخر ولنفترضه التعليمى) .

وهناك نقطة خلاف أخرى تتمثل فى أن الناقد من مدرسة شيكاجو يتهم الناقد الداخلى بالرأى الوحدانى ، فهو – أى أولها – مستعد للترحيب بوجوه العمل الأدبى الاجتماعية ، والأخلاقية ،

---

(١٣) Critics and Criticism, (1952).

والتاريخية على أساس أنها قيمة تساعد فى التعرف على الدلالة فوق الجمالية للتجربة ، ولكن كل ذلك بعد تحليل الأجزاء ، ومعرفة مدى صلاحياتها طبقا لقواعد الأجناس الأدبية .

ويقف دبلو . كيه . ويسمات (الصغير) K.W. Wismat (Jr.) موقف المدافع ، ويقوم بتفنيد قيمة التعامل مع الأنواع ، والأجناس الأساسية والثانوية[١٤] فهذه التصنيفات جامدة جدًّا . وتميل إلى تعمية الناقد عن عناصر تعمل فعلاً فى العمل الأدبى . على حين أن تلك الأجناس لا تتطلب مثل هذه العناصر ، كما أنَّهم « الأرسطيين الجدد » بالخروج عن القصيدة ، لا إلى التاريخ ، أو علم النفس ، أو الأخلاق ، وإنما إلى نظرية « النوع » التى يحكم بها على شاهد أو مثال خاص . وهذا يقود إلى مغالطة تقييم عمل ما طبقاً لهدف الكاتب وقصده .

إن كلا الطرفين متفانٍ تفانيا جادًّا فى حل مشاكل النقد ، ولكنه يتبادل مع الطرف الآخر تُهم التعصب وضيق الأفق . ولكنّ الخلاف بينهما أشبه بالخلاف بين شاؤول وداود ، فهو – تقريبًا – ليس كالخلافات الحادة القائمة بينهما وبين النقاد المنتمين إلى مدارس أخرى . ويمكننا أن نلمس درجة القرابة والصلة حين نترك عرض النظرية إلى العمل التطبيقى ، ولنقارن – على سبيل المثال – مقالة « الإبحار إلى بيزنطة » لإلدر أولسون Elder Olson (من نقاد شيكاجو) بمقالة « بين أطفال المدارس » التى نشرها بروكس (من النقاد الشكليين) فى كتابه « الآنية المتقنة الصنع » .

من المحتمل ألّا نجد مدخلاً نقديًّا يفتخر بكثرة ممارسيه المتألقين كالمدخل الشكلى . ويعتبر أمبسون ، وبلاكمير وتيت ، ورانسوم ، وكلينث بروكس ، وروبرت بن وارين أوسع الجميع شهرة ، ولاشك أن هناك كثيرين آخرين ممن أسهموا بمقالاتهم فى المجلات بنفس قوة هؤلاء المشهورين وتبصرهم .

٥ – المدخل الأسطورى .

إن المدخل النقدى الذى أخذ يكتسب اهتماماً كبيراً فى وقتنا الحاضر هو المدخل النمطى الأصلى Archetypal ، ويسمى فى بعض الأحيان بالمدخل الطوطمى ، أو الأسطورى ، أو الطقوسى ، ويحتل هذا المدخل مركزًا غريبًا بين المناهج الأخرى : فهو – كالمنهج الشكلى – يتطلب

---

(١٤) Comparative Literature, V. No. 1. (Winter, 1953).

قراءة متفحصة للنص ، وعلى هذا يهتم - إنسانيًّا - بما هو أبعد من الاكتفاء بالقيمة الداخلية الجمالية فى النص . كما أنه يبدو نفسيًّا بمقدار ما يحلل مدى اجتذاب العمل الفنى لمستهلكيه (وبهذا يعد - إلى حد ما - امتداداً لدراسات ريتشاردز للعلاقة بين الشاعر والقصيدة وقارئها) .

وهو اجتماعى بمقدار اعتماده على الصيغ Patterns الثقافية الرئيسية كأساس للاجتذاب ، وهو تاريخى لأنه يتفحص فى الماضى الثقافى أو الاجتماعى ، ولكنه ليس تاريخيًّا حين يؤكد على قيمة الأدب اللازمانية ، أى المستقلة عن عصور معينة .

ولتجنب التعقيد أكثر من ذلك ، يستطيع المرء أن يصور هذا المنهج كبرهان على أن بعض الصيغ الثقافية الأساسية - فى عمل فنى معين - ذات معنى عظيم ، وقدرة على اجتذاب الإنسانية . ومن طبيعة هذا المدخل أن يعكس الاهتمام الشديد المعاصر بالأسطورة ، وتأثير شخصيتين كانت لأعمالهما أهمية عظمى بالنسبة لنا ، هما : فريزر ويونج .

ولاشك أن العمل الرئيسى للسيرجيمس جورج فريزرJ.G. Frazer - عالم الأنثروبولوجى الإسكتلندى - هو كتاب « الغصن الذهبى » الذى ظهر فى اثنى عشر مجلداً ما بين سنتى ١٨٩٠ و ١٩١٥ . وتتضمن هذه المجلدات دراسة ضخمة للسحر والدين ، وتتبع أساطير عديدة إلى بدايات ما قبل التاريخ . وفى عشرينيات القرن الحالى ، استطاع عدد من الباحثين - معظمهم من جامعة كمبردج - أن يحولوا معرفتهم بأعمال فريزر والسير إدوارد تيلور[١٥] إلى نوع جديد من دراسة الأعمال الكلاسية . وقامت المجموعة التى كانت تتألف من جين هاريسون Jane Harrison ، واف . إم . كورنفورد F.M. Cornford وجلبرت مرى Gilbert Murray ، وأندرولانج Andrew Lang وغيرهم ، بدراسة الصراعات الطقوسية التى تتضمنها أعمال هوميروس والتراجيديين اليونانيين . فلقد قام كورنفورد - مثلا - بدراسة الأساس الطقسى للكوميديا اليونانية فى أحد كتبه ، وفى كتاب آخر درس الشخصية الطقسية « للملك الإله » ، فى حين اكتشفت مس هاريسون المصادر الاجتماعية للديانة اليونانية . ولقد تلخصت وجهة نظر هذه المجموعة فى كتاب مس هاريسون المسمى « الفن القديم والطقس » (١٩١٣) . أما تطبيقات هذه المجموعة فهى ممتعة فى حد ذاتها ، وقيمة لأنها أسست مدخلا اتبعه النقاد فيما بعد .

---

(١٥) Primitive Culture (1871)

قيمة واحدة للبحث الأكاديمي لم تصور في أي مكان مثلما أحسن تصويرها هنا ، وهي أن لأعمال هؤلاء الكتّاب وأعمال من جاء بعدهم تأثيراً مباشراً على الاستخدام الخلاّق للأسطورة كما مارسه جويس وآخرون .

إن كارل جوستاف يونج Carl Gustav Jung – الذي كان يُقْرَن في البداية بفرويد – انفصل عن أعمال أستاذه ومعه مفاهيم عديدة . أما فيما يتعلق بالنقد « النمطى الأصلى » فإن أهم ما أسهم به هو نظرية « الوعى الجماعى » ، ومؤداها أن الرجل المتحضر قد استبق – لا شعوريًّا – مناطق للمعرفة ما قبل التاريخية ، والتى عبرّ عنها بشكل مُلتوٍ فى الأسطورة .

إن العاملَيْنْ اللّذَيْنِ قدمهما فريزر ويونج – واللذين يؤكدان شرعية الأسطورة ، وبقاءها فى الذاكرة الاجتماعية – اجتذبا إليهما الخيال الخلاّق بقوة . أما مكرورة (موتيفة Motif) دى . إتش . لورانس D.H. Lawrence « شعور الدم » فقريبة – على نحو واضح – من النظرية القائلة بأن الإنسان المهذب العقل ، ينبغى أن يستجيب استجابة إيجابية لقوى جنسه البشرى التى تستطيع وحدها أن ترشده إلى الوسائل الصحيحة «الطبيعية» للعيش. ويعترف تى. إس. إليوت فى هوامش «الأرض الخراب» بمديونيته لكتاب جيس وستون المسمى «من الطقس إلى الرواية» كما يعترف بنفس المديونية لعمل مبكر فى الأنثروبولوجى ويعده واحداً من الأعمال التى أثرت فى جيلنا ، وأعنى به « الغصن الذهبى » وبالنسبة لإليوت ، فقد كانت إحدى المهام الرئيسية لهذه الدراسات هو تأسيس صيغ عالمية للإنسان حيثما كان زمانه ومكانه ، مما ساعد الشاعر على أن يصنع متماثلات وتناقضات تلقائية لأشخاص ومواقف فى الأرض الخراب المعاصرة . ونفس تأثير هذه الميزة ، قاد كتّابًا آخرين إلى الأسطورة ، مثل : روبرت جريفز ، وجيمس جويس ، وييتس ، وحديثاً ، س . إس . لويس الذى صور الاجتذاب الأسطورى عن طريق إعادته سرد قصة سايك وكيوبيد ، على نحو جعلها تجسيدًا لنضال الإنسان تجاه حب أبدى .

وكان من الحتمى ، أن يغامر نقاد الأدب ويدرسوه على أمل اكتشاف وجود صيغ أسطورية تحتية . أما التحليل الناتج من إحساس الناقد ، فيأتى « من أن أعمق المعانى – تلك التى تمتد إلى ما بعد العمل الأدبى الواحد كى تشمل الجسم الكلى للأعمال الأدبية – يجب البحث عنها فى الرموز النمطية الأصلية التى يتجه إليها الكتّاب عن قسر (١٦) .

(١٦) Contemporary Literary Scholarship, P. 170.

ولقد وضع فرويد أسسا تقول بأن الرجل البدائى كان يتعامل مع الطقوس والمحرمات الدينية تعاملاً شعوريًّا ، أما الرجل المتحضر فيتعامل معها تعاملا لا شعوريًّا ولقد مال أتباع فرويد إلى أن يعتبروا الاحتفاظ السلفى (ما يشبه فعل الجدود) بمثل هذه المحرمات الدينية شكلاً من أشكال المرض . أما أتباع يونج فقد نظروا إلى الأسطورة لا كحلم لشخص واحد مكبوت ، وإنما كصيغة أولى أصلية للجنس البشرى ، والتى – طالما يرددها الفرد – لاتنم على مرض ، وإنما تنم على مشاركة طبيعية فى اللاوعى الجماعى . أما الأسطورة فى نظر أريتش فروم Erich Fromm فهى « رسالة من أنفسنا موجهة إلى أنفسنا ، إنها لغة سرية تعيننا على أن نعامل الحدث الداخلى كما لو أنه حدث خارجى »(١٧) وعلى هذا ، فإن الفنان ليس إنساناً عصابيًّا ، وإنما هو « كاهن ، صانع أسطورة ، يفصح عمّا فى شعوره من حقائق بدائية »(١٨) وبهذا ، فإن النقد النمطى الأصلى يهدف إلى اكتشاف وترجمة شفرة اللغة السرية الكامنة فى الأعمال الأدبية ، فلربما استطاع أن يقدم لنا معنى أكثر تعقيلاً .

إنَّ دى . إتش . لورانس فى كتابه « دراسات فى الأدب الأمريكى الكلاسى » (١٩٢٣) يقدم – كما يمكن أن يتوقع المرء من اهتمامه الخلاّق بالقوى غير المتعلقة للحياة – اتجاها يعتبر الشخصيات المخترعة المتنوعة (مثل : ناتى بامبو ، وهستربراين) كأنماط أصلية ، ويعتبر الحبكات المتنوعة كأنماط أساسية تامة .

وكتاب مود بودكين Maud Bodkin « نماذج نمطية أصلية فى الشعر » (١٩٣٤) يعتبر كلاسيًّا فى نوعه . وغالبًا ما يعتمد ناقد – مثل – كينيث بيرك Kenneth Burke فى مفهومه لـ « الفعل الرمزى » على الأنثروبولوُجى الاجتماعى . فالفنان – بالنسبة له – غالبًا ما يبدو « كمطبب » ، وأن الدواء الذى يستخدمه هو عمله الفنى(١٩) . وغالباً ما يناقش بيرك – متبعاً فى ذلك العلاقة الضمنية القائمة بين الشاعر ، والشعر والقارئ – المحرمات والأحراز التى ضد السحر ، والنماذج الطقسية . وعلى سبيل المثال ، نجده فى مقالة من أحسن مقالاته « أنطونيو لصالح المسرحية » يتوصل إلى استراتيجية دراما شكسبير ، كما عالجتها بالضرورة مشاعر المتفرجين التقليدية تجاه

---

(١٧) Force in Modern British Lit. P. 311.

(١٨) The Development of American Criticism. p. 218.

(١٩) مصطلحات رانسوم

السلطة ، والثورة ، والافتداء . كما درس آخرون الصيغ الطقسية فى أعمال شكسبير مثل : كولن استل Kolin Still فى كتابه « الثيمة اللازمانية » (١٩٣٦) ، ومثل جى . ولسون نايت Wilson Knight فى العديد من مؤلفاته .

إن النقد النمطى الأصلى لا يرجع بالضرورة إلى أساطير معينة ، وإنما من الممكن أن يكتشف صيغا ثقافية أساسية تتضمن قيمة أسطورية فى استمرارية جريانها (أى هذه الصيغ) خلال ثقافة معينة . وإنى لأفكر فى مثل تلك الدراسات التى قام بها ليسلى فيدلر Leslie Fiedler أما الذى اكتشفه فيدلر (وبعض النقاد المعادين يقولون اخترعه) فهو صيغة ثقافية أمريكية تتعرض للعلاقة بين الأشخاص ، كما تنعكس أحياناً طقوس الجماعات من الصبيان ، وأحياناً أخرى فى الطقوس الرمزية اللاشعورية للبالغين . ولقد وُجد هذا المنهج مستخدماً فى الروايات الأمريكية ، مثل : « مغامرات هكلبرى » و « موبى ديك » بنوع خاص ، وكذلك فى العادات الاجتماعية لرعاة البقر فى مونتانا . ولقد سببت تحليلاته تلك إزعاجا للكثيرين ، وأعتقد أن سبب هذا الإزعاج يرجع إلى كيفية دراسته لطبيعة الشذوذ الجنسى للصيغة التى يتناولها .

وعدم الارتياح هذا ، يصور الموقف المزدوج للكثيرين من القراء تجاه هذا المدخل ، فمن ناحية نجد تزايدًا فى عدد النقاد الذين يتحولون إلى دراسة الأدب دراسة أنثروبولوجية ، ومن ناحية أخرى نجد سخطاً شديدًا موجهًا إليه ، أى إلى المدخل ، وغالباً ما تكون النتائج محل سخرية . أما الاعتراض الرئيسى الموجه إلى النقد النمطى الأصلى فهو أنه لا يؤدى إلى تقييم الأدب ، بقدر ما يفسر سر الانجذاب نحو كتابة معينة . كما أن هناك تهمة أخرى ، وهى أن ممارسى هذا النوع من النقد معروفون ببراعتهم ومهارتهم أكثر من شرعية وصحة ما يجب أن يقولوه . وكان من الطبيعى أن يصل النقد الطوطمى المتحرر من أية سيطرة إلى نوع من الهزؤ به ، حتى راح مالكولم كاولى Malcolm Cowley يمطر كتاب ريتشارد تشيس « هرمان ملفل » وابلاً من المساءلات ، لأن الكتاب مزج « خليطًا من الرموز الفرويدية والرموز المسيحية » . ولتقييم هذه المدرسة النقدية — بوجه عام — راح كارلى يقول : « بأن كثيرًا من قراءاتها أشبه بجلسات تحضير الأرواح ، أو أشبه بضروب السحر الشعبى . فعندما ينطق الناقد بتعزيمة ، ويلوح بعصاه السحرية : أسرعَ ! أسرع ! يتحول كل شىء إلى شىء آخر »(٢٠) .

---

(٢٠) The Literary Situation (Compass Books edition), p. 16.

وسواء تم المدخل الطوطمى على صورة سليمة أو سقيمة ، فإنه يعكس بوضوح عدم الاقتناع المعاصر بالمفهوم العلمى للإنسان ككائن فى أقصى درجات التعقل . إن الأدب الأنثروبولوجى يجاهد فى أن يعيد إلينا إنسانيتنا كلها ، إنسانية تُقيم اعتبارًا للعناصر البدائية الموجودة فى الطبيعة الإنسانية . وعلى النقيض من شطر العقل الإنسانى عن طريق تأكيد الحرب بين إجراءات الوعى وإجراءات اللاوعى ، فإن الأدب الأنثروبولوجى يعيد تأسيسنا كأعضاء فى الجنس البشرى العتيق . كما أن النقد النمطى الأصلى يجاهد فى الكشف عن حركة هذه العضوية فى الأدب .

هاملت والمعادل الموضوعي

موريس ويتز

فى عام ١٩١٩ ، نشر تى . إس . إليوت مقالاً قصيرًا – ولكنه قيم – فى صحيفة « الأثنيوم » ، وكان عنوانه « هاملت ومشكلاته » . ثم أعاد نشره مُنَقَّحًا مع غيره ، فى مجموعته « مقالات مختارة » التى صدرت لأول مرة عام ١٩٣٢ .

وفى هذا المقال ، يرى إليوت أن مهمة الناقد الأولى – عندما يتناول مسرحية « هاملت » – يجب أن تتجه إلى دراسة المسرحية كلها ، وذلك بموازنتها بغيرها من مسرحيات ، ثم تقييمها . وفى اهتمام إليوت بـ « هاملت » البطل ، وفى إصراره على التقييم ، بدلا من التفسير ، عودة إلى نقاد القرن السابع عشر وبواكير القرن الثامن عشر ، الذين قاموا بدراسة شكسبير ومسرحيته « هاملت » .

وفى غضون تقييمه لـ « هاملت » المسرحية ، يصدر إليوت حكمًا على مزاياها الفنية ، ويقدم أسبابًا لهذا الحكم ، وشرحاً لضعف المسرحية وفشلها . ويبدأ تقييمه هذا بقوله :

« ومع أن المسرحية تعتبر طُرفة شكسبير الأولى ، فإنها – بالتأكيد – فشل فنى . « ص ١٤٣) . إنها – فى الحقيقة – « موناليزا » الأدب ، وعمل ممتع ، أكثر من كونها عملاً فنيًّا عظيماً .

ويدعم إليوت حكمه هذا ، بتقديم ثلاثة أسباب معينة :

أولا : المسرحية ليست متساوقة فى ذاتها من حيث النظم الشعرى .

ثانيا : تتضمن « مشاهد يعوزها الشرح ، كمشهد بولونيوس وليارتيس ، ومشهد بولونيوس ورينالدو . فمبرر وجود هذين المشهدين ضعيف » . (ص ١٤٣) .

ثالثا : الانفعال الضرورى زائد عن حده ، ويتجاوز فعل المسرحية .

ولأن هذا السبب أهم من السببين الأولين ، فإن إليوت يتوسع – نسبيًّا – فى الحديث عنه . ففى المسرحية التى كتبها شكسبير ، نجد أن الانفعال الضرورى – أو المطلوب – هو « شعور ابن تجاه

أمٌّ آثمة » . (ص ١٤٤) . غير أن شخصية هاملت « يسيطر عليها انفعال غير معبر عنه ، لأنه (فى زيادته) يتجاوز الحقائق كما تبدو » . (ص ١٤٥) والخلل هنا – كما يرى إليوت – يكمن فى أن شكسبير لم يجد « المعادل الموضوعى » لهذا الانفعال . وتعريف إليوت لهذا المصطلح – الذى اشتهر عنه – يتجلى فى قوله :

« إن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال فى الفن ، هو العثور على (معادل موضوعى) ، أى على مجموعة من الأشياء المدركة بالحس ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث التى تكون بمثابة صيغة لهذا الانفعال الخاص . فإذا ما استوفيت الحقائق الخارجية التى يجب أن تنتهى إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار فى الحال . (ص ١٤٥) .

ويعتقد إليوت أن مسرحية « مكبث » – على سبيل المثال – استطاعت أن تحقق هذه المعادلة على نحو صحيح . فحالة الليدى مكبث العقلية وهى تسير نائمة . تنتقل إلينا « عن طريق تراكم ماهر لانطباعات حسية متخيلة . . . وتكمن (الحتمية) الفنية ، فى هذا التلاؤم التام بين ما هو خارجى ، وبين الانفعال : وهذا بالضبط ، ما تفتقر إليه مسرحية هاملت . (ص ١٤٥) .

وعلى هذا ، فإن مسرحية هاملت – بالنسبة لإليوت – عمل فاشل . ويعزى بعض هذا الفشل إلى أن شيئاً كبيراً فيها ، ليس متصلاً – كما ينبغى أن يكون – بانفعالها الضرورى ، وموضعة هذا الانفعال فى علاقات الأمير هاملت بأمه .

إن إليوت يرفض التفسير أو الشرح كوظيفة نقدية صحيحة . والتفسير الوحيد الذى يسمح به فى تناوله لمسرحية هاملت هو قوله بـ « عرض حقائق تاريخية ملائمة ، يفترض أن القارئ لا يعرفها . (ص ١٤٢) . غير أن إليوت على ما يبدو – يناقض هذا التنصل فى السبب الثالث الذى صرح به عند تقييمه لمسرحية هاملت . فجزء من هذا السبب ، يتوقف على شرح أو تفسير المسرحية . أى أن الانفعال الضرورى للمسرحية هو شعور ابن تجاه أم آثمة » . وعلى هذا ، إذا كان فى المستطاع إظهار إليوت مخطئا فى شرحه ، فمن الممكن أن ينهار السبب الذى ساقه . وبذا يضعف تقييمه الخاص ، إن لم يبطل تماماً .

وبعد ذلك ، يقوم إليوت بشرح سبب فشل شكسبير فى مسرحية هاملت عن طريق عرض « حقائق تاريخية ملائمة » . وهو – هنا – يستعير من جى . إم . روبرتسون ومن إى . إى . ستول فى زعمه بأن مسرحية هاملت عبارة عن تركيبة من مسرحيات سابقة عليها ، أن شكسبير فرض

عليها تصوره لانفعال هاملت الضرورى ، ولكنه لم يستطع أن يدمجه مع هذه المادة السابقة . إن مسرحية توماس كد المسماة « المأساة الأسبانية » ، ومسرحيته المفقودة « هاملت » ، والقصة التى كتبها بلفورست ، والنسخة الألمانية المعدلة لنص « هاملت » . كل هذا يسمح لنا بأن نخمن شيئاً عن تلك المواد السابقة ، بل تلك المسرحية القديمة التى «كان الدافع فيها – هو ببساطة – دافع الانتقام . . . . . . فالفعل – أو التأخير – سببه . . صعوبة اغتيال ملك محاط بالحراس . . وجنون هاملت شيء مزيف ادعاه كى يهرب من أن يكون موضع ريبة . . «ص ١٤٢ » .

وفى مسرحية شكسبير نجد أن تأخر هاملت عن تنفيذ الانتقام غير مفسر بعوائق داخلية . الجنون يثير الشكوك . ويبدو أن هاملت تحركه أشياء أخرى أكبر من أن تكون مجرد الرغبة فى الانتقام . (وهذه الأشياء الأخرى الأكبر) غير معبر عنها بوضوح ، أو موضحة فى فعل . وعلى هذا ، ، فإن مسرحية « هاملت » لشكسبير فاشلة ، لأن شكسبير عجز عن أن يشتق انفعال هاملت الضرورى ، من مادة عسيرة التناول فى مسرحية قديمة . ويخلص إليوت إلى القول : « بأننا يجب أن نعترف – ببساطة – بأن شكسبير هنا تناول مشكلة ، برهنت على أنها أكبر منه » . (ص ١٤٦) .

بل يمكننا – فى هذه المقالة الموجزة – أن نرى إليوت يطرق عدداً من الأمور المختلفة . فهو يصف بعض النواحى فى شخصية هاملت ، مثل جنونه ، وبأنه « أقل من جنون » ، وأكثر من كونه جنوناً مزيفاً . ثم يشرح المسرحية ، ويشرح لماذا فشلت . ثم يقوم بتقييمها . ومادامت مهمته الأساسية هى التقييم ، فدعنا ندرس هذا التقييم أولا . إن مسرحية « هاملت » كما يزعم إليوت – فشل فنى . يقيم حكمه هذا – كما يلوح لى – على ما يلى :

الغرض الأول : أن أحد مقاييس العمل الفنى العظيم ، هو أنه يجب أن يتضمن معادلاً موضوعيًّا لانفعاله الأساسى .

الغرض الثانى : أن مسرحية « هاملت » خالية من المعادل الموضوعى . والنتيجة – إذن – هى أن مسرحية « هاملت » ليست عملاً فنيًّا عظيماً (يعنى أنها فشل فنى) .

والآن ، يمكن أن نسوق عدداً من الردود الممكنة . أولها مهاجمة الغرض الثانى . وهذا يؤدى بنا إلى الجزم بأن مسرحية « هاملت » لا ترضى مقاييس إليوت ، مادامت الحقائق ليست فى مستوى تجاوز انفعال هاملت ، ولكنها معادلة له . وعلى هذا ، فإن إليوت فاشل كناقد ، لأنه لم يدرك هذا الانفعال الأساسى فى مسرحية هاملت ، والذى لم يجسم نفسه فى الفعل . هذا الرد ،

يعادل القول بأن إليوت لم يفهم المسرحية ، لأنه – ببساطة – فشل فى تفسير شخصية هاملت . ويلتقط . ج . دوفرولسون هذا الخيط ، مؤكداً بأن انفعال هاملت تجاوز حقائق المسرحية ، لأن انفعاله ليس مجرداً تجاه أم آثمة ، وإنما أيضاً تجاه أم زانية بمحرم . يقول ولسون فى كتابه « ماذا يدور فى هاملت » :

« إن فكرة الزِّنىَ بين المحارم . . . . . . فكرة بشعة تعشش فى عقل هاملت ، وتتجلى فى غضون المناجاة الأولى . إنها أكثر من مجرد الإسراع – غير اللائق – بالزواج ، مما جعل « ضرورات العالم » تبدو « مملة ، وتافهة ، وآسنة ، ولا جدوى فيها . « كما أن هذا الزواج المتعجل ، دنَّس كيانه ، وحمله على أن يشتاق الموت ، وأن يلفظ صيحته المريرة : « أيها الإنقياد السهل نحو الإثم ، إن اسمك امرأة » : هل ياترى العاطفة التى يتضمنها هذا الحديث ، تتجاوز الحقائق ؟ هذا هو السؤال المحك الذى بمقتضاه يظل رأى إليوت قائماً ، أو ينهار وعلى هذا ، إذا كانت المناجاة الأولى مقبولة من ناحية الملاءمة الدرامية ، فإن ما تبقى يتبع ذلك » (ص ٣٠٧) .

وهناك إجابة أخرى عن التقدير السلبى لمسرحية هاملت والذى قال به إليوت ، وهو ضمان تحقيق معادل موضوعى فى المسرحية ، وليس فى انفعال واحد بها يعتقد فيه أنه أساسى ، ولكن فلنقل ، فى ثيمة معينة تتخلل المسرحية ، وهذا الاحتمال يوحى لنا به كل من ج . ولسوت نايت فى مفهومه عن مجموعة التشابهات الموجودة فى مسرحية هاملت ، وفرانسيس فيرجسون فى تفسيره لها . إنهما يتساءلان ضمنيًّا – : لماذا يجب على فعل مسرحية هاملت أن يقوم بتجسيد مجرد انفعال أساسى ؟ لماذا لا تستطيع ثيمة ، أو ثيمات متناقضة ، أو أسطورة وأنموذج شعائرى ، أن تقوم كمعادل موضوعى ؟ .

كما أن هناك إجابة أخرى محتملة على إليوت ، تتخطى الغرض الثانى إلى الغرض الأول الذى يعتبر العصب الأساسى فى كلام إليوت . وهذه الإجابة تثير أسئلة لها شأنها حول المعادل الموضوعى . إن إليوت يدَّعى بأن تحقيق المعادل الموضوعى يعتبر مقياساً للفن العظيم . ويتضح من نقاشه ، أن هذا الأمر – بالنسبة له – شىء ضرورى ، مع أنه ليس شرطاً كافياً لتحقيق عظمة فنية . ولكنه لايقدّم – فى مقالته – التدليل الذى يؤكد زعمه هذا . وبالتالى ، يمكن أن يثار سؤال طبيعى يتعلق بقيمة هذا الزعم ، أو هذا المبدأ . هل هو واضح بذاته ؟ هل يصدق من الناحية التجريبية ! أو هل هو مجرد مسلمة جمالية بالنسبة لإليوت ؟

وبالطبع هناك سؤال آخر مباشر : ما الذى يعنيه « المعادل الموضوعى » ؟ إن إليوت لا يقوم بتعريف المفهوم ، وإنما يقدم أمثلة ثم يترك المرء حائراً إزاء ما يعنيه به ، ولماذا يقصره على الانفعال فى الفن . إن « الحتمية الفنية » ليست دائماً من هذا النوع الانفعالى . إن إليوت يدين لنا إما بتعريف وإما بتوضيح لمفهومه .

وهناك أسئلة أخرى – بل أساسية – يمكن أن تدوم حول نظرية إليوت فى التقيم ، أو أية نظرية تقييمية أخرى فى النقد . إن الهدف الأساسى لإليوت ، هو تقديم تقدير مسبب للمسرحية . ويبدو أنه يفترض أن التقيم شىء جوهرى للنقد . فهل التقييم جزء ضرورى « لدراسة أى عمل فنى ؟ » وهل يستطيع النقد أن يستغنى عن التقيم ؟ بالإضافة إلى هذا ، فإن إليوت يصدر حكماً على المسرحية . فهل حكمه صحيح ، أو غير صحيح ؟ وإذا كان صحيحاً ، فعلى أى أساس ؟ وإذا لم يكن صحيحًا ، فأى نوع من التعبير يكون ؟ .. وأخيرًا : إن إليوت يقدم أسباباً لحكمه . وهذه الأسباب يمكن أن تثير ثلاثة أسئلة هنا : ما هى العلاقة بين الحكم والأسباب ؟ هل حجة إليوت – عن الفشل الفنى لمسرحية هاملت استنتاجية – كما يبدو أنه يوحى بذلك – أم غير استنتاجية ؟ ثم ، هل هناك احتمال آخر ؟

أما الاهتمام الثانى لإليوت فى مقالته – برغم اعتراضاته – فهو مسألة الشرح . ولقد لاحظ ج . دوفر ولسون أن سؤال : « ما هى علة شخصية هاملت ؟ » أصبح بالنسبة لإليوت : « ما هى علة مسرحية هاملت ؟ إن إليوت يقتفى أثر كل من روبرتسون وستول فى قوله بأن الناقد – يستطيع أن يستخدم حقائق تاريخية معينة – كوصف المعلومات المقدمة وشرحها خارج المسرحية – لكى يحدد فرضًا يمكن بمقتضاه توضيح شىء محير فى المسرحية . وهذا الزعم يعرفنا بوجه من أوجه « منهج » قوى فى النقد ، هو المنهج التاريخى ، ويكفى أن نقرر هنا ، بأن إليوت يتقبل صلاحية الحقائق التاريخية فى صياغة افتراضه وما يترتب عليه من شرح عن سبب فشل مسرحية هاملت . ويعود ج . دوفر ولسون – مرة أخرى – إلى قيادة الهجوم على هذا التطبيق المعين لـ « المنهج التاريخى » على مسرحية هاملت . فهو يقول فى كتابه « هاملت » بأن إليوت وروبرتسون وستول يزعمون : « بأن شكسبير قد ألقى عباءة شعره الفذ فوق مسرحية توماس كد ذات البناء البدائى ، ولكنه كان عاجزاً تماماً عن دفعها دراميًّا إلى الحياة . . . ويبدو أنهم كانوا يفتقرون إلى الأصول الجمالية ، أو – على الأقل – إلى الأصول الدرامية ، ولذا راحوا يبحثون عن شرح ومدح كل شىء

فى شكسبير بالرجوع إلى المسببات التاريخية . وهكذا ، عندما يُفاجَئون بمقطوعات ، أو مشاهد أو شخصيات محيرة ، فإنهم بدلا من أن يسائلوا أنفسهم عما كان يهدف إليه شكسبير من ذلك ، أو عن المهمة الفنية لمثل تلك المقطوعات أو المشاهدة ، أو الشخصيات التى يمكن تصورها فى مسرحية كتبت للمسرح الإليزابيثى ومتفرجيه الإليزابيثيين – فإنهم يصفونها بأنها « بقايا مسرحية قديمة » ، ثم يتحدثون عن مادة شكسبير المستعصية على الشرح ، أو عن فجاجة « الدراما الإليزابيثية » .

غير أن ولسون يسلم بأن بعض المشكلات فى مسرحية هاملت يمكن شرحها « تاريخيًّا » مثل : التناقضات التى سببتها عمليات التنقيح ، أو مثل عمر هاملت . ولكن معظم هذه المشكلات ، لا يجدى معها التفسير التاريخى . ويضيف ولسون إلى ذلك قوله : « أشك فى أنه يمكن غزو إحدى هذه المشكلات إلى استعصاء الحبكة المتوارثة على الشرح ، إلا أننى متأكد من اختفائها عند التمثيل فى إيهام المسرح » .

إن اعتراض ولسون الأساسى على النقاد التاريخيين لمسرحية هاملت يتجه ضد إهمالهم لكثير من المشكلات التى تحفل بها المسرحية ، والتى تتطلب معرفة تاريخية لحلها . (إن المشكلة الأساسية مع النقاد « التاريخيين » تتجلى فى جهلهم للتاريخ ، وفى افتقارهم إلى الفضول التاريخى) ، إننا نحتاج إلى أشياء كثيرة تعرفنا بالمعتقدات فى الشياطين والعفاريت التى كانت سائدة فى العصر الإليزابيثى ، وبالنظرية السياسية والنواحى النفسية ، والأحداث السياسية ، والاستخدامات اللغوية . إن ولسون يصر على معرفة ذلك ، إذا ما أردنا فهم بعض المعطيات الهامة فى المسرحية وعلى هذا ، فإن ولسون لا ينكر صلاحية التاريخ لنقد مسرحية هاملت ، ولكنه يؤكد استخدامه الصحيح كعامل تمهيدى لتحليل المسرحية تحليلاً جماليًّا .

تعريفات باتجاهات نقدية

ولتر جاكسون بيت

١ – ماثيو أرنولد
٢ – سانت بيف
٣ – هيبوليت تين
٤ – ليو تولستوى
٥ – تى . إس . إليوت .
٦ – آى . إيه . ريتشاردز
٧ – إدموند ولسون

١ – ماثيو أرنولد (١٨٢٢ – ١٨٨٨)

لا يوجد ناقد إنجليزى أو أمريكى – منذ كولريدج – له تأثيره الواسع ، أكثر من ماثيو أرنولد . ويتجلى تأثيره هذا ، فى ثلاثة اعتبارات على الأقل : أولها ، أنه كان المتحدث الرسمى عن الذوق الشعرى فى القرن التاسع عشر . وثانيها ، أنه استطاع أن يقدم مزيدًا من الأفكار العالمية ، ويجعلها سهلة المنال ، وفى متناول أيدى نقاد اللغة الإنجليزية وقرائها . وبعد أن أصبحت هذه الأفكار سائدة ، انتقلت فى فضول وتطفل إلى جزء كبير من نقد السنوات الأربعين الماضية ، بما فى ذلك النقد الذى ينظر إلى أرنولد نفسه ، إما كعامل مؤثر من الناحية الأكاديمية ، وإما كروح شريرة تمثل الأذواق « الرومنسية » فى الأسلوب . أما ثالث هذه الاعتبارات ، فهو أن جزءًا كبيرًا من الدفاع الحديث عن القيمة التعليمية الرئيسية للأدب يرتكز – حينما يكون الدفاع تأثريًّا – على فروض منطقية كلاسية ، أعيد إحياؤها فشاعت وعمت ، بغض النظر عمّا لحقها على يد أرنولد من إبهام واختزال .

وعلى هذا ، فإن مركز أرنولد يبدو أكثر تعقيدًا ، مما يبدو للوهلة الأولى . ويحتاج المرء – بنوع خاص – إلى أن يحمى دوره – كمتحدث رسمى عن الذوق الأدبى فى القرن التاسع عشر – من ادعاء الأهمية التى لا تستحق . والحقيقة التى لا تتكرر ، هى أن تأثير أرنولد – خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، وخلال العقدين الأولين من القرن العشرين – ساعد على إيجاد معيار شبه ثابت للذوق الشعرى لهذه الحقبة ، إلا أن ذلك يرجع – إلى حد بعيد – إلى أن الكتّاب والنقاد من الإنجليز والأمريكان ، لم يختاروا إلاّ بعضاً من آرائه وتذوقاته كى يعكسوها ويمطوها . ويصور هذا التأثير ، جانب أرنولد الفيكتورى الأكثر صرامة . هذا هو أرنولد الذى كثيرًا ما يقال عنه إنه « أعاد دراسة » ، الشعر الإنجليزى فى ضوء مقاييس القرن التاسع عشر ، مثلما يقال عن تى . إس . إليوت إنه قد « أعاد دراسته » فيما بعد بمقاييس أخرى . إنه أرنولد الذى استهان بالقرن الثامن عشر ، واعتبره « عصر النثر » ، وتحدث عن استخدام أبيات من الشعر منفصلة عن بعضها ودعاها بـ « المحك » ، وقام بتقييم « شعر تقريرى » يتسم بالغموض والخطابية ، ثم شرفه قليلا

بمادعاه بـ « السحر » . ولكن المبدأ الأساسي الوحيد الذى قدمه أرنولد نفسه لمثل هذا التفسير الضيق ، يوجد فى ملاحظات مبعثرة ، وفى مقالة محددة عنوانها « دراسة الشعر » ، لم توضع فى الأصل كعقيدة تحتل المركز الرئيسى ، أوكمناقشة للأهداف ، ولكنها لم تكن إلاّ مقدمة لباقة من الأشعار عنوانها « الشعراء الإنجليز » (١٨٨٠) ، جمعها وارد Ward ولم تستهدف هذه المقدمة إلاّ القارئين العاديين ، الذين لا يعرفون الشعر الإنجليزى معرفة طيبة .

إنّ أهمية أرنولد الأساسية – كناقد – تتجلى فى مكان آخر ، وهو : تعضيده الدائم لسمو التفكير النقدى ، ومحاولته التسامى برأى قارئ اللغة الإنجليزية نحو المدى الأوسع ، والأكثر عالمية ، وإعادته تطبيق المقاييس الكلاسية ، وفوق ذلك كله : محاولته الشجاعة فى إعادة التأكيد على أهمية القيمة التقليدية للأدب . إن النقد الإنجليزى – الذى كان قد انتهى إلى الخمود والرداءة ، بعد كولريدج وهازلت – عاودته الحياة ، وأصبح متسعاً بفضل أرنولد . لقد أصبح النقد مهتمًّا بالذكاء النقدى النشط ، الذى كان قائماً فى فرنسا فى منتصف القرن التاسع عشر ، كما أعيد تذكير هذا النقد الإنجليزى بالأهداف العريضة للنظرية الكلاسية . وقد ترتب على ذلك ، أن النقد فى إنجلترا وأمريكا فى القرن العشرين اتخذ مسارًا جديدًا ورفيعاً . فعلى أيدى أرفنج بابت ، وبول المرمور ، انتظمت أفكار أرنولد فى « الإنسانية الجديدة » والتى تحولت إلى نضال ضد الفن الرومنسى ، وضد الطبيعة العلمية فى القرن التاسع عشر . وهؤلاء النقاد وغيرهم ، اتبعوا أرنولد فى النظر إلى الخلف حيث بعض القيم الكلاسية ، ولكنهم بخلاف أرنولد – قاموا بتفسيرها بمبدأ متزمت لاكلاسى تماما ، وبتحيز تعليمى صريح . وهناك نوع من النقاد مختلف تماماً عن « الإنسانيين الجدد » اتخذوا مواقف ؛ ومع أن بعضهم لم يهتم بذلك ، فإن أرنولد كان أول من جعلها فى مكنة النقد الإنجليزى والأمريكى الحديث . وبالإضافة إلى هؤلاء ، استطاع النقاد من ذوى التفكير الشكلى فى إنجلترا – وفى أمريكا بصفة خاصة – أن يستخصلوا إيحاءات من المصادر النقدية الفرنسية ، وسواء كانت هذه المصادر كلاسية ، أو من القرن التاسع عشر . وبدون أرنولد – سواء بطريق مباشر ، أو من خلال تلاميذه كأرفنج – فإن اهتمام هؤلاء النقاد الشكليين بمثل هذه المصادر لم يكن فى مكنته أن ينتشر بمثل هذه السرعة . واتهامات أرنولد المتكررة للعقلية الإنجليزية بأنها غير نقدية ، أصبحت أحد كليشيهات النقد الحديث . وبالرغم من خصومته الشديدة لأرنولد ، فإن تى . إس . إليوت – الذى يعتبر عمدة النقاد منذ الحرب العالمية الأولى –

وجد نفسه – وهو يحتل مكان أرنولد – يتخذ نفس المسلك ، وإن لم يتبع بشكل مطلق أفكار سلفه . بل إن إليوت يستخدم أسلوباً نثريًّا مشابهًا – إلى حد بعيد – لأسلوب أرنولد ، يتسم بالبساطة المصقولة المتعمدة ، وبالمقارنة التي تأتيه من حين لآخر . ومقالة أرنولد العظيمة « وظيفة النقد في العصر الحاضر » ، يمكن موازاتها بمقالة إليوت – الأقل طولا – « وظيفة النقد » ، والتي يكرر فيها إليوت مهاجمة أرنولد لفردية الرجل الإنجليزي المتطرفة ، وكراهيته للنقد . إن دراسة أرنولد لشعراء معينين – وبصفة خاصة شعراء من وجهة نظر القرن التاسع عشر – تناظرها دراسات إليوت لشعراء آخرين في ضوء قيم أسلوبية مختلفة .

وأخيرًا ، مع أن الاختلافات بين الرجلين تتخذ أقصى اتساعها هنا ، فإن لأرنولد جولات أخرى في ميادين عامة ، كما في كتابه « الثقافة والفوضى » (١٨٦٩) ، والذي ينبئ بدوره عن جولات مماثلة لإليوت في كتابيه « فكرة المجتمع المسيحي » ، و« ملاحظات نحو تعريف للثقافة » . وإذا كانت مفاهيم الثقافة المستخدمة في تلك الأعمال الخاصة بهذين الرجلين جديرة بالاعتبار ، فإنها تقدم أسرع طريقة ممكنة للتدليل على التناقض القائم بين الرجلين .

* * *

وعلى أية حال ، فإن همَّنا ليس هو الدخول في المتاهات المتعلقة بتأثيرات أرنولد ، ولكن همنا الأساسي هو الإشارة بصفة عاجلة إلى محور الاهتمام في كتابته النقدية ، وإلى أجدى الطرق التي أجرى في أنحائها هذه الكتابة ، وطبّقها فيها . ومركز هذا الافتراض ، هو مفهومه للثقافة ، والذي نجد تعريفه بصفة أوضح وأكثر إقناعاً في إحدى مقالات كتابه : « الثقافة والفوضى » فالثقافة – بداية – هي « نشاط » العقل . وليست هي الكم من المعلومات الذي نتذكره ، ولكنها الكيفية التي تحدد ملامح إحدى الطرق العملية للحياة ، وملامح التفكير ، والشعور – أي أنها القيمة التي تكمن في أن (نصبح) شيئاً – بدلا من أن (نملك) شيئاً – يعيش في حالة داخلية للعقل والروح ، وليس في مجموعة ظروف خارجية » . إن الثقافة – في إيجاز – هي القدرة على الاستجابة طبقًا لما هو حقيقي وقيّم . وعلى هذا ، كان من الضروري أن نسعى إلى كل وجه من أوجه العقل وهو مشغوف ومنفتح بقدر المستطاع ، كي نكون قادرين على أن نكتشف – بكل ما نستطيع من فعالية – ما (هو) حقيقي وقيم . وهذا الشغف يسميه أرنولد (الفضول) . و« رؤية الأشياء كما هي » تتطلب عقلاً مفتوحاً وشَغِفًا . وهناك « اللا غرضية » ، وهي القدرة الفذة على

البعد عن الطائفية والتحزب ، والرغبة فى رؤية الأشياء فى طبيعتها الحقيقية ، وهى منفصلة عن الاهتمام الشغوف للبرهنة على فكرة مسبقة ، أو فكرة ممذهبة من قبل . و « اللاغرضية » هذه ، مع « المرونة » خصيصتان أساسيتان للثقافة . إنهما يجب أن يكونا ضمن المزايا الأولية التى ينبغى أن تحدد ملامح النقد أيضًا . فالقيمة المثالية التى توجه النقد ، هى – طبيعيًّا – نفس القيمة التى توجه الثقافة بأوسع معانيها – وإلاّ كان للنقد حظ قليل من الأهداف الحقيقية أو التسامى ، وما كان – ببساطة – إلاّ طريقة أخرى لا ضرورية ، لإضاعة الوقت .

ومما يحمد لأرنولد ، أنه هو نفسه – كناقد متمرس – كان على غير العادة « لاغرضيًّا » . ولم يكن بوق دعاية لأية مدرسة خاصة من مدارس الشعر الفيكتورى . ولم يشعر بأنه مضطر إلى تمجيد القرن التاسع عشر كعصر من عصور الشعر العظيمة ، لمجرد أنه يعيش فيه ، ولا بأنه مضطر إلى الانتقاص من قدر القرن لنفس السبب . لقد كان بمنأى عن أن يكون – من الناحية الإقليمية – قوميًّا . ولم يكن مفهومه عن الثقافة محصورًا بمعايير ، أو حدود أية مجموعة بشرية . وفى هذا المنحى ، يختلف أرنولد عن بعض العيَّابين الذين جاءوا بعده ، وراحوا يغالون فى مدح « اللاغرضية » فى النقد بطريقة نظرية ، فى حين أنهم يتناولون الأدب من وجهة نظر تعبر عن اهتمامات ثابتة فى الذهن ، سواء كانت اقتصادية ، أو سياسية ، أو تاريخية ، أو دينية ، أو أى شىء آخر ، وذلك باستخدام قيم أسلوبية جامدة ، أكثر تعصبًا ومحدودية ، من تلك القيم التى دفعت بأرنولد أن يرفض شعر القرن الثامن عشر . والحقيقة ، أن أرنولد كان كثيرًا ما يُعاب عليه « اللاغرضية » هذه . فمواقفه الدينية والاجتماعية بصفة خاصة ، كانت محل مؤاخذة لنفس السبب . فكانت مواقفه الدينية تعتبر « ضعيفة رخوة » ، لأنها لم تتأسس على عقيدة معينة ، فى حين كانت مواقفه الاجتماعية تعد « أرستقراطية » ، و « مترفعة » ، لأنه لم يحاول أن يشرح مذهبًا سياسيًّا محددًا . غير أن « اللا غرضية » كانت دائماً عرضة للمؤاخذة على أنها دليل على الضعف الثقافى . وكان يوجه هذا الاتهام ، نقاد سيطرت عليهم مفاهيم مسبقة ، تتسم بالإلزام والصرامة . وفى رأيه السياسى والاقتصادى – بغض النظر عن كونه (أرستقراطيًّا) بالمعنى العادى لهذه الكلمة – آمن أرنولد إيمان المتنبئ بما سيحدث ، بأن طبقة البروليتاريا ستحكم إنجلترا فى المستقبل . ولهذا السبب ، أحس بوجوب عدم إضاعة الوقت فى تنوير هذه الطبقة وتعليمها إلى أقصى حد مستطاع . وفى النهاية ، يبدو أنه كان يأمل فى نوع ردىء من اشتراكية الدولة ، تتسم

بالضرورة – ضمن ما تتسم به – بانعدام الطبقية تماماً . وبغض النظر عن تفكيره الطبقى ، أحس أرنولد عن اقتناع ، بأن أمل العالم ليس فى الأرستقراطيين (المتبربرين) ، ولا فى طبقة التجار (الماديين) ، ولا فى « عامة الجماهير » كما هم عليه وقت ذاك . وإنما « تسعى الثقافة إلى التخلص من الطبقات » ، ومن جميع الأشكال المصطنعة لـ « التفاوت الاجتماعى » : هذا التفاوت الذى « يجعل الطبقة العليا مادية ، والطبقة الوسطى همجية ، والطبقة السفلى وحشية » .

* * *

إن الأدب – أو « الشعر » بأوسع معنى لهذا المصطلح – كفيل – عن قدرة – بتطوير النشاط المستنير للعقل ، والذى يدعوه أرنولد بالثقافة ، أولا ، بسبب اتساع نطاق مادة موضوعاته وتنوعها ، وثانيا ، لأنه أداة توصيل تعتمد فى توصيلها على وسيلة تشكيلية ومؤثرة خلال ما هو بذاته خبوة حية ، وليس من خلال التحليل التجريدى والتوصيف . إن الشعر ، كما يفسره أرنولد بشكل عام – « ليس إلاّ أكمل صورة لكلام الإنسان » . إنه – كما نقول – استخدام اللغة بأحسن الوسائل الممكنة تأثيرًا ، وتوصيلا ، وإيحاء ، وملاءمة . وتتكشف اللغة – من خلال التعبير اللفظى – عندما «يقترب الإنسان إلى أقصى حد من أن يكون قادرًا على نطق الحقيقة . «إن مجال الشعر – وليكن الشعر بوجه عام ، بدلا من التفكير فيه على أساس أية قصيدة معينة – مجال متسع اتساعاً ما ، تستطيع لغة الإنسان نفسها أن تغطيه ، أو توحى به . إن التجارب المنوعة التى عولجت فى أشكال عديدة من الشعر (الدرامى ، والغنائى ، والفلسفى ، والملحمى ، والساخر) لهى الدليل الملموس . وعلى هذا يستطيع الشعر أن (يتضمن) محصلات العلم واستبصاراته الذهنية ونتائجه ، بل يستطيع – حقيقة – أن يستوعب أى فرع من فروع المعرفة . وعلى خلاف علوم محددة ، لا ينحصر الشعر فى مادة موضوعة . ومن المحتمل أن « دارس الآداب الإنسانية وحدها » ، يكون أقل « اكتمالا » من « دارس العلوم الطبيعية وحدها » . ولكن بمنأى عن مجال وتنويع ، وأهمية ما يمكن أن يتناوله الشعر كموضوع له ، فإن القيمة السامية والسخية للشعر – بنوع خاص – تنشأ من خلال الشكل الذى يستطيع فيه أن يفسر التجربة وينقلها للآخرين . إن الشعر – قبل كل شىء – ليس مجرد عرض تفصيلات مسلسلة الأحداث ومحددة ، ولكنه يفسر التفصيلات فى ضوء المثاليات ، والطموحات ، والمعرفة ، والتقييم الأخلاقى . كما أن الشعر – من جهة أخرى – تمتد جذوره فيما هو (ملموس) : فهو ليس فرعًا من الأخلاقيات النظرية .

الشعر يجمع بين الفكرة وما هو محس . ولما كانت مهمة الشعر هي « تفسير العالم الطبيعى » ، وفى نفس الوقت « تفسير للعالم الأخلاقى » – بالشعور وإدراك الملموس ، على أساس القيم الإنسانية – فإن الشعر يكون بهذا مُناظِرًا للتجربة الإنسانية نفسها . ويصر أرنولد على أننا فى حياتنا العملية ، دائماً ما نرى الأشياء ونشعر بها فى ضوء ما نضعه فى الاعتبار عن مدى الرغبة فيها . أو قيمتها لنا : وحين نجرب الأشياء ، فإن الملموس لا ينفصل عن الفكرة – أى عن تفسيرها وتقييمها ، ولا يمكن أن يحدث انفصال إذا ماكانت (تجربتنا) أصيلة وحقيقية ، لا مضطربة ومرتبكة . الحقيقة ، أننا لا نخوض تجربة ذات معنى ، إذا ما قمنا بالتفكير والتقيم بشكل محض على مستوى تجريدى ، ومنعزلين عن شئوننا اليومية ، وعند ذلك نعيش ، ونفهم ، ونستجيب على مستوى ملموس ودون ارتباط بأى شىء سبق أن أدركناه واعتقدنا فى قيمته . وبهذا المفهوم – ولنيس بتضمين تعليمى ساذج – يمكن القول بأن الشعر يستطيع أن يتناول كل المشكلات ، وأكثرها أهمية وتأثيرًا – « والمشكلة هى ، كيفية العيش » . وعند هذا الحد ، يعتبر الشعر « أخلاقيًّا » فى وظيفته . و « مشكلة كيف نعيش » –كما قال أرنولد فى مقالته عن وردزويرث – « إنما هى نفسها فكرة أخلاقية ، وهى مشكلة تهم كل إنسان بدرجة كبيرة ، والتى ينشغل بها دائماً بطريقة أو بأخرى . ويمكن – بالطبع – أن يحظى مصطلح (أخلاق) باعتبار كبير . لأن عظمة الشعر الإنجليزى فى أحسن حالاته ، تكمن فى طاقته الخيالية القوية ، التى يربط بها الأفكار الأخلاقية بالحياة الملموسة .

وعلى هذا ، كان أرنولد – عند تقدير وتمييز قصائد معينة ، أو شعراء معينين – ينقاد إلى اعتبار تطبيق الأفكار بشكل نبيل وعميق على الحياة «كأهم جزء فى العظمة الشعرية » . وعلى هذا ، يجب على الشعر – قبل كل شىء – أن يعمل داخل وخلال ما هو ملموس . واستنكار أرنولد للشعر التعليمى التجريدى – مثلما نجده فى « نزهة » ورد زويرث ، أو فى غالبية شعر القرن الثامن عشر – وافتقار أرنولد إلى التعاطف مع الأسلوب الشعرى النيوكلاسى بوجه عام ، إنما يقومان على اعتقاده بأنهما يفتقدان إلى كفاية الملاذ الملموس . وملحوظاته على مسرحيته الشعرية « أمبدوكليس » ، تشير إلى وجهة نظر مشابهة : وهى أنها ليست دراما حية منبثقة – بالحتمية – من موقف ملموس . ثانيًا ، ن وجود « الأفكار » ذات الصلة الملائمة ، وذات المعنى الدال ، إنما هو أمر طبيعى ، متوقع فى الشعر الجدير بالاعتبار . ويمكن القول – على سبيل التمثل – بأن

قصيدة « إيزابيلا » للشاعر كيتس تتناثر فيها سطور – أو عبارات – قوية حية ، ولكنها لا يمكن أن تعد قصيدة من الطراز الأول ، كما كاد كيتس نفسه أن يعترف بهذا . ولكن لا يمكن – بالطبع – تقدير عنصر الملموسية ، ولا عنصر الدلالة الذهنية للأفكار منفصلين عن بعضهما . وإنما الإنجاز الفريد للعبقرية الأدبية هو عمل « مركب » أى بمزج هذين العنصرين . وهذا ما يعنى « تطبيق الأفكار بشكل نبيل وعميق على الحياة » .

ومن ثم ، يتوقف نجاح القصيدة على مدى النجاح فى تحقيق هذا التركيب ، أو هذا المزج . وهذا الأمر ، يتفق تماماً مع التأكيد الحديث العام على الوحدة العضوية فى الأسلوب . وهناك أمر يختلف فيه أرنولد عن غيره من النقاد الجماليين الأكثر تجريدية ، وهو تأكيده على أنه لا يمكن تقييم التركيب فى فراغ ، إذ لا يمكن تقييمه منفصلا عن (كونه مركب) . « فالتماثل القديم » (السيمترية) فى الأسلوب اليونانى ، إنما هو شيء أصيل وهادف إلى معنى ، لأنه نشأ عن « تفصيلات متلائمة ، تجمعت بشكل دقيق ، كسبب لنتيجة كبيرة عامة أمكن إدراكها بنبالة » . وكلما ازدادت دلالة العناصر والأفكار التى تتجمع فى الوحدة العضوية ، اشتدت حاجة التركيب إلى أن يحتوى على روح التوازن والمصالحة بين تلك العناصر والأفكار . ومن الممكن أن تكون مسرحية « الملك لير » ، أو قصيدة لير » ، أو قصيدة « إلى الخريف » للشاعر كيتس ، مثلاً ناجحًا على مركزة عناصر مختلفة فى شكل – أو مجموع كلى – جمالى متوحد ، إلاّ أن ما تم تركيبه فى مسرحية « الملك لير » يبدو أكثر قوة وحيوية ، من ناحية التطبيق على مجال أوسع من التجربة الإنسانية . هو – فى نفس الوقت – أكثر علمية ، وأكثر حيوية ونشاطًا . وعلى هذا ، كان تركيبه فى الشكل الذى حققه أكثر قوة وشمولية ، وقيمة . إنه – فى إيجاز – يقدم فى صورة أكبر « تطبيقًا للأفكار – بشكل نبيل وعميق – على الحياة » . ومن هنا ، جاءت تحفظات أرنولد على شعر القرن التاسع عشر فى مقدمة ديوان « قصائد » (١٨٥٣) . فلقد أحس بأن ثيمات الشعر العظيمة والدائمة ، حل محلها اهتمامان : اهتمام شخصى للشاعر بأحاسيسه الخاصة لذاتها ، واهتمام تقنى متزايد (بالجزء) ، بدلا من (الكل) – سواء فى التعبير ، أو اللغة ، أو رسم الصورة ، أو النظم الشعرى . وكأنما وجهة نظره هذه ، كانت تتنبأ بإمكانية تطبيقها على شعر القرن العشرين ، مثلما كانت ممكنة التطبيق على شعر القرن التاسع عشر . كما يرجع الفضل – بأوسع معناه – إلى أرنولد الذى افترض فرضًا كلاسيًّا عريضًا يرى – خلال النظرة التى يقدمها – أن

الفروق التى توجد بين شعر القرن التاسع عشر ، وشعر القرن العشرين ، لا تبدو متضادة كلية ، ولكن يمكن رؤيتها – على نحو ما – متشابهة تمامًا ، أو – بشكل آخر – مختلفة اختلاف وجهى العملة الواحدة .

ومن ثم ينبغى تقدير الشعر – كأية حرفة إنسانية أخرى – فى ضوء أعظم اهتمامات الإنسان الأساسية : كمكاسبه الثقافية الفعالة فى أوسع معنى ، وسعيه لدفع نفسه نحو الكمال الكلى المتوحد ، ومثل إمكاناته وقدراته ، كمخلوق واع ، نشط ، سريع الاستجابة . إن الشعر يحقق أعظم ما فى تأثيره بالقرع الخفيف على مصادر الإنسان الذهنية ، والخيالية ، والعاطفية فى شكل متزامن ، وإيصال هذه المصادر ببواعثها وأهدافها ، وذلك بطريقة متوحدة منسجمة . وبهذا تحملنا على أن « نتصل » بشكل متعاطف وصحيح « بأهم ما فى طبيعة هذه البواعث والأهداف » ، وبذا « ينحسر ارتباكنا وضيقنا منها » . ولكن بامتصاص تحققها فى مشاعرنا المعتادة والمألوفة ، « نصبح أكثر انسجاماً معها ، وهذا الإحساس يحقق الهدوء والرضا ، بما لا يستطيعه أى شىء آخر » . ومن خلال « سحر » الأسلوب نرانا مدفوعين إلى المشاركة – بنشاطنا وخيالنا – فى تجربة الشعر . وفى هذا الاندماج الحى ، نعيد خلق التحليل المتولد ، ونشعر به داخل أنفسنا ، كما نشعر بوحدة الشكل التى تقوم بعملية القيادة والإرشاد ، وتخلع المعنى على أجزائها ، وبهذا ، تسمح الوحدة للأجزاء بالبزوغ « فى نتيجة عامة كبيرة ، مدركة إدراكاً نبيلاً » . وهذه التجربة تستمر ويتسع مداها اتساعًا تدريجيًا ، وبطريق مباشر تساعد مثالية الثقافة الإنسانية نفسها ، والتى تتوحد فيها الأوجه المختلفة للشخصية الإنسانية وتتدعم ، بل تقوم تلك الأوجه بذاتها بتكملة بعضها بعضًا ، وبالتعاون فيما بينها نحو « نتيجة عامة كبيرة ، مدركة إدراكاً نبيلاً » .

٢ – سانت بيف (١٨٠٤ – ١٨٦٩)

لا يوجد ناقد فى القرن التاسع عشر يتميز بالغزارة ، والتنويع ، والحساسية مثل سانت بيف . وإذا كانت آثاره لا تقرأ كلها القراءة التى تستحقها ، فسبب ذلك يرجع إلى أنه لم يناقش – كبعض النقاد الرئيسيين – الأهداف العامة للأدب ، أو حتى المشكلات العامة للتاريخ الأدبى والتقنية – وإنما راح سانت بيف يركز نشاطه على كتّاب معينين .

وتحليل الكاتب كفرد — مهما كان هذا التحليل حساسًا وذكيًّا — لا يعنى صراحة إلاّ شيئاً قليلا بالنسبة للقارئ الذى لم يتعرف بعد تعرفًا وافيًا على هذا الكاتب أوذاك . ولا شك أن قلة من القراء هى التى تعرف حوالى خمسمائة كاتب معرفة كافية ، أو أن هؤلاء الكتّاب الذين ناقشهم سانت بيف فى مجلداته النقدية الخمسين يمكن أن يحملوا تلك القلة على قراءتهم قراءة مستوعبة . وإذا ما صدق ذلك مع الباحثين المحترفين فى الأدب الفرنسى ، فإن الأمر يمكن فهمه إذا ما عرفنا لماذا كان سانت بيف دون النقاد الكبار فى القارة الأوربية — أقل قراءة بين الباحثين الناطقين باللغة الإنجليزية . ولكن إذا سلمنا بأن مادته النقدية ليست — فى الغالب — مألوفة بين الباحثين الناطقين باللغة الإنجليزية ، فإن منهجه يجب ألاّ يكون غريبًا عليهم . إن مرونة عقلية سانت بيف غير المعتادة ، تجعله — إلى حد بعيد — أكثر النقاد الفرنسيين عالمية . وهو يقرر بنفسه بأن أبرز عيوب العقلية الفرنسية هو صرامتها وتعصبها الإقليمى . فميلها للنظر بعين واحدة إلى أمور ذات سطح بِبُعْدَيْنِ — بالإضافة إلى المنطق المجرد — يجعلها تسرع إلى استخلاص نتيجة تتفق مع خطة مسبقة . ولرغبته فى تحقيق مفهوم لموضوعه يكون أكثر تخيلا وتجريبية واستدارة ، حاول بيف أن يتجنب تماماً التشيع المتطرف لمثل هذا الفكر الفرنسى فى النقد . إن فرديته التجريبية ، وابتعاده عن المذاهب والقضايا الخالصة فى تجريديتها ، يجعلانه أقرب إلى النقد الإنجليزى فى أحسن حالاته . ولكنه يختلف تماماً عن النقاد الإنجليز فى مثابرته — التى لا تعرف الكلل — على الالتزام بفكره النقدى ، وعلى ثقته الجريئة فى قيمة النقد .

ولقد بقى سانت بيف سنوات قليلة امتدت من ١٨٢٤ إلى ١٨٣١ ، وهو نصير متحمس للحركة الرومنسية ، وذلك عندما كان متأثراً — إلى حد ما — بفكتور هيجو ، ولكنه أخذ يبحث — متعمدًا — فى الوصول إلى رأى موضوعى مستقل ومشروع . فكان يقارن منهجه بالدراسة التحليلية التى يقوم بها العالم الطبيعى . قال بيف : « إن قرننا التاسع عشر يتميز عن القرن الثامن عشر بأنه ليس جامدَ المعتقد ، فهو — على ما يبدو — يتجنب الإدلاء برأى ، ولا يتسرع فى الوصول إلى نتائج » .

وخصيصة العلم هذه ، هى ماكان يبحث عنه سانت بيف كى يطبقه فى نقده . وليس خصيصة العلم المتعلقة بالتصنيف الصارم . قال بيف : « إننى أحلل وأدرس البيانات دراسة علمية . أنا عالم العقول الطبيعى . إن ما أود أن أؤسسه هو التاريخ الطبيعى للأدب . لذا —

كما حاول أن يضمن مناقشته لمنهجه النقدى– لاشىء غريب بالنسبة للحياة ، فى حين أنّ فن الكاتب غريب بالنسبة للناقد . إنّ العلاقة بين العمل والمؤلف – بما يكتنفه من ظروف عائلية ، وقومية ، وحقبة تاريخية ، وارتباط تلك الحقبة بالحقب الأخرى ، بما يشكل دوائر ذات مركز واحد – أمر ضرورى لعملية التقييم التى يقوم بها الناقد . وبعد أن يسبر الناقد غور مثل تلك الأمور فما عليه إلاّ أن يستعين بإدراك حاد الخيال «كى يرهف سمعه طويلا ويحرص – للمؤلفين » . وحتى لو « تركهم يفشون ما بداخلهم على نحو طليق ، دون أن يتعجلهم ، فإنه فى النهاية سيظفر بالحيلة المألوفة ، والتجعيدة المتعذرة ، والخط السرى للألم المطمور عبثاً تحت الشعر الهزيل » .

وفى إيجاز ، ينبغى على الناقد أن يتفهم شخصية عمل المؤلف ويقيمها بروح متعاطفة ، وحساسية مثقفة ، كلما استطاع إلى ذلك سبيلا . ويكون النقد علميًّا ، بقدر ما يشارك العلم نفسه فى مثالية الاستيعاب النشط ، والتفتح العقلى . ولكنه لن يكون « علميًّا » – بهذا المعنى – إذا كان يقصد – بروح الواثق المستخف – أن القيم الإنسانية ، يمكن شرحها وتقديرها آليًّا ، . بمجرد اللجوء هكذا فى بساطة – إلى تطبيق مناهج البحث الروتينية المستخدمة فى العلوم الفيزيائية . أما أدنى ذلك كله ، فهو أن يكون « علميًّا » بقدر ما يصبح العلم نفسه معتقدًا صارماً ثابتاً ومغلقاً على نفسه . وعلى هذا ، فإن سانت بيف لا يشترك إلاّ فى القليل مع طبيعة « تين » المتطرفة ، مع أن « تين » يُعتبر – إلى حدما – تلميذه . كتب سانت بيف يفسر موقفه من بلزاك : (بالرغم من كل شىء ، فإننى قد واصلت استمرارية المذهب الكلاسى . ولقد حاول فى مقاله القيم : « ما هى الكلاسية ؟ » أن يطلق سراح معنى المصطلح لا من مدلولاته النيوكلاسية الصارمة – التى كانت سائدة فى فرنسا – فحسب ، وإنما – كذلك – من المدلولات الأوسع كما عرفها الأخوان شليجل والنقاد الألمان الذين اتبعوا منهج الثقافة التاريخية . والنظر إلى ذلك بحس تجريبى عام ، يعنى أن الكلاسى الحقيقى « هو المؤلف الذى أثرى العقل الإنسانى وأنمى ذخيرته » ... « وعبر عن فكره ، أو ملاحظته ، أو ابتكاره فى أى شكل كان وإنما جعله رحباً وعظيماً ، ومصقولاً ومعقولاً ، وصحيحاً وجميلاً فى حد ذاته . هو المؤلف الذى كلم الجميع فى أسلوبه الخاص المتميز ، ولكنه – فى الوقت نفسه – أسلوب العالم كله ...) .

وبهذا التعريف الليبرالى الواسع الأفق ، لن يتبين أن هناك (وصفة) لصناعة الكلاسيات . . . والاعتقاد « بأن أى مؤلف يمكن أن يصبح كلاسيًا لمجرد (محاكاة) قيم معينة من

الصفاء ، والاعتدال ، والدقة ، والتأنق منفصلا بذلك عن الأسلوب والإلهام – فإنما هو اعتقاد بأنه بعد راسين الأب هناك لايزال مكان لراسين الابن » .

ماهو المحك الذى يمكن استخدامه غير الإخلاص المصحوب بخيال مثقف ؟ إن كلاسيات الماضى ماثلة هناك أمامنا ، ويمكن استخدامها بأية طريقة . أما أن نحاكيها – على الأقل طبقًا للمعنى الجارى لكلمة « نحاكى » – إنما هو أمر أحمق ، ولايمثل الرد على السؤال . ويقول سانت بيف ، دعنا نحاول – كما حاول لانجينوس – « أن نعرفها ، ونكتشف معانيها » وأن نتصيد – بالعدوى – قيمة العقل ، والإخلاص ، والتلقائية ، والانفتاح ، وكل ماجعلها عظيمة – فإذا مافعلنا ذلك – نحن الخلف – فإننا سنحبها « ونحاول أن نكون أنفسنا » . أما الاستخدام المتطور لهذه الكلاسيات ، فهو « بينما نتكلم لغتنا الخاصة الخاضعة لظروف عصرنا » ، نستطيع أن نستجمع خيالا فسيحًا متعاطفًا ، ونطرح على أنفسنا هذا السؤال : « مالذى كان يمكن أن يقولوه عنا ؟ » .

وعلى هذا يمكن أن يوصف منهج سانت بيف وصفًا عادلاً بأنه «كلاسى » ، كما أنه « علمى » . وأعظم نقده نضجًا (١٨٤٨ – ١٨٦٩) يمكن وصفه بأنه مثل يدل على النقد المرن ، القائم على تطبيق مفهومين يقوى كل منهما الآخر ويسانده ، حتى ولو كانا عصيّيْن على الامتزاج فى تناغم نظرى كامل . وأول هذين المفهومين يتمثل فى روح الطبيعية العلمية الحديثة ، بما تتميز به من ميل نحو الدقة ، والتساؤل التجريبى . أما المفهوم الآخر ، فيتمثل فى الإنسانية الكلاسية ، والتى تتضمن – فى الحقيقة – نفس هذه القيم تمامًا ، ولكن بالإضافة إلى قيم الكمال الأخلاقى ، والتماسك ، وقيم الانفساح الخيالى ، والتناغم العاطفى . وهكذا يعكس سانت بيف تيارين من تفكير منتصف القرن التاسع عشر ، واللذين أخذ انفصالها عن بعضهما يزداد بعد ذلك . ولكنه كان يحاول – إلى حد ما – أن يصالح بينهما .

٣ – هيبوليت تين (١٨٢٨ – ١٨٩٣)

يعتبر هيبوليت أدولف تين ، أكثر نقاد القرن التاسع عشر صرامة وانتظامًا فى تطبيق منهج العلم الطبيعى ومبادئه ، على دراسة التاريخ الأدبى . أمّا المعايير الثلاثة التى التزم بها فى تحليل العمل الأدبى وتصنيفه ، فهى الجنس ، الحاضر ، البيئة ، أى الشخصية القومية ، والعصر أو الحقبة ،

والظروف الاجتماعية العامة . والعمل الأدبي بهذا يصبح – في الغالب – نتاجًا لهذه العوامل . ولقد قام تين – في البداية – بتطبيق نظريته هذه المتعلقة بالتاريخ الثقافي ، في مقدمة لمقالة كتبها عن المؤرخ الروماني ليفي (١٨٥٦) ، وبعد سلسلة من المقالات نشرها عن بعض الموضوعات الأدبية في أول الأمر ، ثم عن بعض فلاسفة فرنسا في القرن التاسع عشر ، نشر كتابه الذي اشتهر عنه « تاريخ الأدب الإنجليزي » (٦٣ /١٨٦٧) . ولقد أودع في مقدمة هذا الكتاب أوضح بل أحسم عرض لمنهجه . أمّا أوسع خطواته نحو نظريته الجمالية ، فقد حققها في كتابيه : « فلسفة الفن » (١٨٦٥) و « المثال في الفن » (١٨٦٧) ، ثم يأتي كتابه « نظرية الذكاء » (١٨٧٨) ، الذي تحول فيه إلى علم النفس . أما كتابه « أصول فرنسا المعاصرة » (١٨٧٦ – ١٨٩٣) الذي لم يتمه بسبب موته – فقد حاول فيه أن يحلل شخصية الأمة الفرنسية ، ابتداء من أواخر القرن الثامن عشر وحتى عصره . وكان يهدف من ذلك ، إلى دراسة الإنسان وهو في إحدى أزماته الرئيسية .

ولقد حاول مونتسيكيو قبل ذلك بقرن في كتابه « روح الشرائع » أن يكتشف الروح الموجهة في مؤسسات الأمة . كما حاول الفيلسوف الإيطالي فيكو ، أن يناقش الأدب في ضوء الدورات التاريخية . وفي بداية القرن التاسع عشر ، حاول الأخوان شليجل تفسير الأدب في ضوء كل من الروح القومية ، والحقبة التاريخية . أمّا مدام ستايل ، فقد اهتمت – عن عمد – بصلة الأدب بالمؤسسات الاجتماعية . غير أن تين قد سار في ذلك شوطًا أبعد ، بتنظيم منهجه ، وإضافة عنصر البيئة إلى تلك المعايير التي سبقته . ولقد حاول نقادتين – من حين لآخر – أن يطبقوا عليه هو نفسه منهجه ، واعتبروه نتاجًا لأمته وعصره وبيئته ، وأنه مثال متطرف للفلسفة الوضعية العلمية الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر . وتكمن نقطة ضعف تين ، في عدم مرونته عند تطبيق مبادئه : فنجده يلوذ بالصرامة الخالية من أية لمسة فكهة ، عندما يشرع في إجراء عملية تحنيط المؤلفين ووضعهم في التوابيت ، بما يذكرنا بتحنيط عينات الحشرات ، وكان يرمي بذلك إلى تزويق نظرياته . وهو – كما لاحظ سانت بيف نفسه – يتنقل خلال القرون بنظرة ثاقبة ، أشبه بنظرة الكيميائي في معمله ، وهو يعمل بين بواتقه . أو كما قال هاري ليفن – من ناحية أخرى – إن مقدمة تين لكتابه « تاريخ الأدب الإنجليزي » يمكن اعتبارها – بمزيد من الإنصاف « بيانًا (مانيفستو) أكثر من كونها منهجًا علميًا » ، وإذا ما رأيناها في ضوء هذا التفسير ، فإن تصميم تين الحتمي يبدو بالضرورة « تطبيقًا مكثفًا للفضول العقلي الذي كان يسود عصره » . وعلى هذا ، فإن

قيمة تين هي قيمة أى كاتب يتهيأ تهيؤا منظمًا ، كى يبدأ اكتشاف منهج مثمر لموضوع ما . وهناك قيمة أخرى ، تتمثل فى تطبيقه الجرىء لمنهجه فى شكل مركز جدًّا ، وفى أن محدوداته – كمنهج واحد وكلى لتفسير الأدب – صحيحة ومفيدة ، ولذا ، توحى بالحاجة إلى مزيد من التنقيح التجريبى الحاذق لهذا المنهج .

٤ – ليو تولستوى (١٨٢٨ – ١٩١٠) .

يعتبر كتاب ليو تولستوى : « ماهو الفن » ؟ أميز تعبير فى النقد الحديث الذى يرى أن قيمة الفن تكمن فى منفعته الاجتماعية الواضحة . أى أن وظيفة الفن هى أن ينشر ، وأن يغرس مثاليات اجتماعية معينة فى العقول البشرية . والغاية التى يتصورها تولستوى ، ليست إلّا تحقيقَ أخوّة الإنسان المسيحية العالمية . وهذا المثال النبيل – كما بشر به فى كتاباته الأخيرة – أصبح بالنسبة لشخصه ذا فعالية أكبر ، لأن تولستوى حاول أن يلتزم به فى حياته الخاصة التزامًا ثابتًا وملموسًا .

ويتألف نصف كتاب تولستوى « ماهو الفن » من مقدمة ، تغطى تغطية سريعة نظريات الفن التقليدية . وهذه النظريات – بالنسبة له – تعتبر باطلة ، لأنها تهدف – بوجه عام – إلى ماهو « جميل » . ولقد فسر تولستوى كلمة « الجمال » تفسيرًا محدودًا يتجلى فى تطبيقه على المتعة الحسية ، والمشاعر الأنوية ، وعلى أية رغبات تشجعها – اجتماعيًّا – مجموعة معينة من الناس تتكلم عنها . وعدم ملاءمة نظريات الفن السابقة ، تعكس عدم الملاءمة العامة لما يسمى بفن الماضى العظيم . ومع أن بعض أمثلة الفن الرفيعة أبدعتها – على نحو لا يمكن إنكاره – اليونان القديمة ، فإن تولستوى لم يستطع أن ينسى بأن المجتمع اليونانى كان يسمح بالعبودية والرق . ومن ثَمَّ أحس بأن فى المنهج اليونانى نحو الفن بعض الخصائص المقصورة عليهم ، وبعض الجوانب المحدودة . ومن جهة أخرى ، فمع أنه اعتبر أن تعاليم الكنيسة فى العصور الوسطى كانت محرفة عن المسيحية الحقيقية ، فقد شعر بأن الفن كان يخدم غايات دينية خلال هذه الحقبة ، لأنه كان يخاطب كل الناس ، ومن ثَمَّ اقترب تولستوى من مطلبه . ولأن الفن فى عصر النهضة قد أصبح للمتعة وتمضية وقت الفراغ ، فقد اعتقد بأن سبب ذلك يرجع إلى الطبقات الأرستقراطية والثرية ، فقد راح الفن يشبع – بطريق مباشر أهواءهم ورغباتهم . « ومنذ الساعة التى أخذ فيها أفراد الطبقات العليا

تفقد إيمانها فى مسيحية الكنيسة ، أصبح الجمال (أى المتعة التى يولدها الفن) معيارهم فى تمييز الفن الجيد ، عن الفن الردىء » ، وعلى هذا « انبثقت – بالطبع – نظرية جمالية بين أفراد تلك الطبقات العليا تبرر مثل هذا المفهوم . . . » ولكن أعظم فن كان دائمًا يخاطب أكبر عدد ممكن من الناس ، وكان يتخذ لموضوعه أعلى المثاليات . وابتداءً من عصر النهضة وحتى عصرنا الحاضر ، أخذ الفن – بشكل متسع – يهمل واجبه فى الترويج لمثالية الأُخوّة العالمية . إن أعمال كل من مايكل أنجلو ، وميلتون ، وباخ ، وبتهوفن ، وجوته – بل حتى شكسبير – قد أخذ « النقد المزيف » ينصبها – بلاوجه حق ، منذ عصر النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر – « نماذج جديرة بالمحاكاة » ، مع أن هذه الأعمال « رغوات عقلية » ، أى تركيبات ساذجة من الفن للفن . ونتيجة لهذا أصبح الفن المغشوش و « المزيف » – الذى يتخذ من تلك الأعمال نماذج للاحتذاء – هو السائد . فالروايات الحسية التافهة والشعر المتمركز حول ذاته والمبهم (وخاصة شعر الرمزيين الفرنسيين) ، والموسيقى الناعمة والواعية بذاتها ، وكذلك التصوير . . . كل ذلك كان فى خدمة ثلاث رغبات أو مشاعر ، تعهدتها الطبقات الثرية بالرعاية ، مع أنها كانت « عديمة الجدوى » فى الحياة الإنسانية . وهذه الرغبات الثلاث هى :

١ – الكبرياء والاحتكارية .

٢ – الحب الرومانسى .

٣ – السأم من الحياة وعدم الرضا بها .

ويمكن أن يجادل المرء فى أن الفن الجاد قد أصبح أكثر محصورية فى جاذبيته ، وأن الذوق العام قد وقع فريسة الفن المتزايد إنتاجه على الصعيد الجماهيرى ، والمتسم بالمواصفات النمطية الجاهزة . لكن بعض نقد تولستوى النظرى المعادى – وخاصة الذى يتعرض للقرن التاسع عشر – أكثر تأثيرًا من الأمثلة المحددة التى اختارها للاستحسان والرضا . لقد آمن « بأن الفن نشاط إنسانى ، ينبنى هكذا : فرد معين يقوم – عن وعى ، وعن طريق علامات خارجية ظاهرة – بتوصيل مشاعر عاشها إلى الآخرين ، وإن هؤلاء الآخرين يُصابون بعدوى هذه المشاعر ، بل يخوضون تجربتها » . ويستطيع الفن – باختصار – أن يقدم نفعًا ، مثلما تقدم النفع أعظم وسيلة توصيل نشطة ومؤثرة بين البشر . وهكذا ، كان للفن فى حد ذاته وظيفة تعليمية رفيعة . ولاشك أن هذا الافتراض كان افتراضًا عامًّا منذ بداية نقد الفن فى اليونان القديمة . أمّا الخلاف هنا ،

فيتمثل فى النظرة الضيقة التى فسر بها تولستوى هذا الافتراض . وتتجلى هذه النظرة ، فى فكرته المحدودة عن الموضوع الصحيح للفن ، وفى اعتقاده بأن الوسيلة الوحيدة التى يمكن للفن بها أن يعلم هى التى تكون أكثر أولية ومباشرية . لذا كان هذا الإنسان الرفيع التفكير – كأفلاطون – على استعداد – إذا استطاع – أن يحرم كل الفنون التى لاتسهم – فى الحال وبوضوح – فى تأكيد المثال الدينى والاجتماعى الذى فى ذهنه ، ومرة أخرى ، استطاع تولستوى – كأفلاطون – أن يحتل مركزه الذى صنعه لأنه – جزئيًا – كان يؤكد بشدة قدرة الفن التى لاتنكر على صياغة الشخصية الإنسانية .

٥ – تى . إس . إليوت (١٨٨٨ – ١٩٦٥)

إنّ كتابات تى . إس . إليوت النقدية – مثل كتابات كولريدج – عبارة عن تركيبة من وجهات النظر التى كانت تلح عليه مرارًا ، ولكن فى شكل متفرق . ولهذا يصعب تنظيمها حتى ولو تنظيمًا تقريبيًا ، ولربما كان ذلك إحدى مزاياها . ومعظم هذه الكتابات النقدية ، يمكن تلخيصه تحت ثلاثة عناوين تقريبية . فجزء منها يمكن وصفه بأنه دعوة عامة نحو موضوعية متزايدة فى الشعر . وأهم مقالات إليوت من ناحية التنظير مقالتان : « التراث والموهبة الفردية » ، و « مهمة النقد » ، ولعلهما أشهر مثالين . والجزء الثانى والأكبر من نقده ، يهتم – بصفة أكثر بمشكلات الشكل والأسلوب ، وبنوع خاص فى مقالاته التى تحاول أن تعيد دراسة مؤلفين معينين ، أو مجموعات من المؤلفين . والأمثلة على ذلك ، هى مقالاته المؤثرة عن « الشعراء الميتافيزيقيين » ، وأندرو مارفل » ، و « جون درايدن » . أما مقالته « العقل الحديث » ، فليست بالحتمية من هذا النوع . ولكن – على أية حال – يمكن أن تقع فى نهاية سلسلة من المحاضرات عنوانها : « فى استخدام الشعر ، واستخدام النقد » ، والتى تعتبر بالضرورة إعادة دراسة شعراء ونقاد معينين ، دراسة – على الأقل ، ولو جزئيًا – تتصل بناحية الشكل والأسلوب . وأخيرًا تناقش بعض مقالاته علاقة الأدب والنقد بموضوعات أخرى عامة ، بما فى ذلك الدين ، كما جاء فى مقالاته : « أرنولد وباتر » ، و « إنسانية أرفنج بابت » ، و « الدين والأدب » .

ولاشك أن الموقف بالنسبة للموضوعية يمكن اتخاذه من زوايا مختلفة . فالموضوعية بالنسبة

لـ « هازلت » — على سبيل المثال — كانت تعنى أنّ الضرورة الأولى للفنان هي أن يحتفظ بعينه مركزة على موضوعه . ويجب أن يكون هدفه هو تحديد ماهو هام فيه ، وأن يستخرج هذه الخاصية الهامة ، ويضعها فى تعبير مكثف ومتقد الانفعال . ولكن الموضوعية التى يؤكدها إليوت بصفة أساسية إنما هى — بالأحرى — انغماس شخصية الفنان الخاصة فى العملية التقنوية للتعبير الشعرى . وهذان الناقدان ، مثالان بارزان على الاحتجاج ضد تطرف الذاتية الرومنسية . وليس هذا الموقف مقصورًا عليهما معًا ، وإنما هما يختلفان — نوعًا مّا — من ناحية التأكيد . فـ « هازلت » يشير تجاه طبيعية لم تتشكل ، يكون فيها الوعى الواضح والمنفعل موضوعيًّا بالواقع المحس هو الشىء الأساسى . أما مدخل إليوت فهو أكثر شكلية : لأن العناية — بصفة خاصة — تتجه نحو الخصائص الشكلية الداخلية للفن كصنعة محددة — أى أن الاهتمام الملحّ بالانسجام (الهارمونى) — ولنستخدم مصطلحات أرسطو — يكون أكثر من الاهتمام بموضوع « المحاكاة » . ومن ثمّ ، فإن التأكيد فى « التراث والموهبة الفردية » ، والذى له اعتباره فى القصيدة — ليس « أى مقياس نصف أخلاق (للتسامى) فى مادة الموضوع : فهو ليس فى (العظمة) ، وتكثيف العواطف ، وفى الأجزاء المكونة ، ولكنه فى تكثيف خطوات العملية الفنية . . . » . والشعر على هذا الأساس يكون من الناحية العملية ، « هروبًا من العاطفة » و « هروبًا من الذات » .

وعلى هذا ، فإن الفن ذا القيمة الموضوعية ، يتطلب من الفنان « أن يتنازل باستمرار عن نفسه » ، « لشىء أكثر قيمة » . ويعتقد إليوت أن الاستخدام الذكى للتراث ، يساعد الفنان فى التعرف على ماهو قيّم ، كما يساعده أيضًا فى الخطوات العملية نحو تحقيقه . واتباع الموروث أو مشاكلته ، لايعنى — بالطبع — التورط فى نسخ صورة من مواد سابقة ، أو من تقنيات أعمال سالفة . لأن هذه الأعمال ذات قيمة ، وتساعد فى قولية التراث إلى حد ما ، لأنها نفسها لم تكن مجرد صور منسوخة . فالمرء الذى يحاكى « الإلياذة » — كما يقول إدوارد يانج — لايحاكى هوميروس . وإنما المطلوب هو إحساس عام بالتواصل ، والتحقق من نوعية الخصائص والدروب التى ظلت حية ومؤثرة أعظم التأثير ، واستخدام هذه المعرفة استخدامًا خياليًّا مرنًا . يقول إليوت : « إذا مااقتصر العمل الجديد على مجرد التطابق ، كان معنى هذا أن العمل — فى الحقيقة — غير مطابق على الإطلاق . لن يكون جديدًا ، وبالتالى ، لن يكون عملا فنيًا » . هذا المفهوم للتراث — كما يبسطه إليوت — يشبه « الدستور البريطانى » . فهذا الدستور ، يتألف من توسع

تدريجى لمجموعة الفروض المنطقية التقليدية ، والإجراءات البروتوكولية ، والقيم . بالإضافة إلى هذا ، فإن جزءًا هامًا من تقليديته يرجع إلى تقليدية (التغيير) ، – أى إلى ملاءمة نفسه للظروف المتغيرة . وعندما تحدث هذه التغييرات – فى وجه الظروف المتغيرة – فإنها تدخل بنفسها إلى الصورة الكلية لتاريخ الدستور البريطانى . إنها تغير هذه الصورة عن طريق إضافة مزيد من الأمثلة . وبنفس الطريقة ، فإن العمل الفنى (الجديد بالمعنى الحقيقى للجدة – أى الذى يتميز بقيمة كافية ، تسمح بوضعه فى مكان هام فى تاريخ الأدب – يشكل مثلا للاتجاه الذى يجدر بالأدب أن يسلكه . وبإضافة منعطف جديد إلى الطريق – إذا ماصح هذا التعبير – تتغير الصورة الكلية لما هو عليه هذا الطريق ، وذلك بمزيد من التوضيح الذى يبين أين يمضى الطريق ، وأين يستطيع المضى . وعلى هذا ، « فإن خلق عمل فنى جديد ، يؤدى – فى الوقت نفسه – إلى إحداث تغيُّرٍ فى كل الأعمال الفنية التى سبقته . وتشكل الآثار الفنية الحالية – فيما بينها – نظامًا مثاليًا ، يتغير بإضافة العمل الفنى الجديد » .

إن مقالة إليوت « وظيفة النقد » – والتى يجب أن تقرأ كملحق لمقالته « التراث والموهبة الفردية » – تؤكد – بصورة أبعد – الحاجة إلى استخدام التراث استخدامًا يتسم بالمرونة ، وإلى التفكير النقدى اليقظ بشكل عام . وإذا ماحدث ذلك ، فإن الأمر يقضى بعقد موازنة مع مقالة أرنولد « عن وظيفة النقد » . فإنها – أيضًا – تركز على الفردية المتطرفة للشخصية الإنجليزية ، وتؤكد على أهمية النقد للكاتب الخلّاق ، وتهاجم الاعتقاد « بأن الفنان العظيم ، هو الفنان اللاواعى الذى يستطيع أن « يمضى فى فقدان رشده » دون حاجة إلى النقد .

إن مايسميه أرنولد بثقة الرجل الإنجليزى ثقة زائدة فى « نفسه العادية » (وهو مصطلح استخدمه كثيرًا – فيما بعد – أرفنج بابت ، أستاذ إليوت) له صدى فى مناقشة إليوت لثقة الرجل الإنجليزى العام فيما يسمّيه « الصوت الداخلى » للمرء . ولقد عبّر إليوت – أكثر من مرة – عن عدائه لأرنولد . وهو عداء قائم – إلى حد ما – على مقياس مختلف فى تقييم الأسلوب الشعرى – وإلى حدٍّ ما أيضًا – على الشعور بأن أرنولد كان يهمل أهمية الدين . بالإضافة إلى هذا ، فإن إليوت قد عبّر فى مقالتيه الخاصتين بأرفنج بابت ، عن شكوكه فى الحركة الإنسانية – الجديدة ، والتى استطاع بابت وبول ألمر مور أن يطوراها بعد أرنولد . كما لايزال إليوت فى مناقشاته النظرية العامة عن الأدب والنقد ، يدعو إلى موضوعية كلاسية قائمة على افتراضات ، ومصاغة على

أساس أن تبين بوضوح تأثير أرنولد القوى بطريق مباشر ، وغير مباشر ، من خلال بابت .

إن أهم مؤهلات الناقد – كما يقرر إليوت فى مقالته « وظيفة النقد » – هو توافر « حاسة الحقيقة فى أعلى درجات تطورها » . فالحكم والتذوق ، أو بمعنى آخر ، القدرة على التمييز بين ماهو جيد وماهو غير ذلك ، تنطوى – بصفة أساسية – لافى نظرية النقد ، ولافى النقاش المجرد حول الأهداف والمقاييس ، وإنما فى القدرة على الرؤية ، والاستجابة والتقييم عندما تكون القصيدة فعلا أمامنا .

وحاسة الحقيقة هذه ، تعتبر إحدى ميزات إليوت الشخصية كناقد . فهو نفسه عضو فى هذا الصف المؤثر من الشعراء – النقاد الإنجليز من أمثال : سدنى ، وبن جونسون ، ودرايدن ، وصمويل جونسون ، وكولريدج ، وأرنولد الذى ضمن للنقد الإنجليزى – وإن كان يقل من ناحية التنظيم النظرى عن نقد القارة الأوربية – ملموسية عملية رفيعة ، واهتمامًا قويًّا بالأسلوب الشعرى ، ورؤية نفسية دقيقة نابعة من الخبرة العملية بالكتابة الخيالية . هذه القيم – مع الافتقار إلى النظام – من صميم خصائص نقد إليوت . إن مايعتبره إليوت تراثًا شعريًّا إنجليزيًّا – مثلا – لانجده فى أى موضع فى كتاباته مدروسًا دراسة تفصيلية منظمة ، وإنما يستنتج ذلك من دراساته لشعراء فرادى معينين ، أو لمجموعات من الشعراء . وهذه الدراسات تعتبر أول وأهم دراسات ظهرت للشعر الإنجليزى منذ أرنولد . ولربما كان من الحتمى القول بأن بعض خصائص الشعر وأهدافه التى ركز عليها أرنولد ، قد أدت إلى رفض التراث النيوكلاسى ، وكذلك كانت دراسات إليوت التى أدت إلى رفض ضمنى للقرن التاسع عشر . وعند البحث لاكتشاف وتأكيد ماهو أحسن فى تراث الأسلوب الشعرى الإنجليزى ، فإن إليوت – بنوع خاص – قد احتفظ فى ذهنه – على مايبدو – بمثالين عامين ، أو معيارين . يمكن أن يوصف أولهما بأنه نوع من الشكلية الكلاسية المصقولة . فالخصائص – أو القيم – المرغوبة ، هى : ثقافة رفيعة خبيرة ولا إيهامية ، مع هيكل تخطيطى شديد الوضوح ، وحاسة قوية بالبناء ، وبساطة متعمدة ، بل اقتصاد فى العبارة ، مع تباعد عن الغموض ، والإضافات الزائدة الممطوطة ، وهنا يمكن أن نلاحظ التأثير المشجع لـ تى . أى . هيولم على إليوت . أما المثال العام الثانى – وهو أقل من أن يصنف بسهولة – فيتمثل فى تركيبة من الخصائص والقيم التى غالبًا ماتوجد فى الشعر الإنجليزى .

والحقيقة أنه بالرغم من وجود موازيات ومتطابقات مع الشعر الرمزى الفرنسى فى القرن التاسع

عشر ، فإن هذه التركيبة تعد فريدة وطبيعية بالنسبة لبعض أنواع الشعر الإنجليزى . ونلمس ذلك – بصفة خاصة – فى الفترة التى تقع بين سنة ١٥٩٠ تقريبًا ومنتصف القرن السابع عشر ، حيث صادف أقصى تطوره عند الشعراء « الميتافيزيقيين » فى هذه الحقبة . وبسبب الضيق النسبى لمدلول مصطلح « الشعر الميتافيزيقى » ، يمكننا أن نستخدم عبارة أوسع دلالة ، وهى « التراث الإنجليزى الخاص بالفطنة والنباهة » ، كى تقوم محل هذا الاتحاد المرغوب للخصائص والقيم . ويتسم هذا التراث بالوفرة ، ووضوح ملموسية الصور الشعرية . كما يتسم بالاستخدام المعتاد للاستعارة ، إلى حد أنه عندما تستخدم استخدامًا ناجحًا ، تصبح لها دلالة ذهنية وفيزيائية أيضًا ، مما يربط مايسميه القرن السابع عشر « الفطنة » بالطاقة العاطفية ، والتأثير الحسى . وتأكيد إليوت على « الفطنة » انعكس ، بل أحدث تأثيرًا قويًّا فى نظرية الشعر الإنجليزى – الأمريكى وممارسته ، منذ الحرب العالمية الأولى ، فى حين أن المعيار العام الآخر – أى مثال الشكلية الكلاسية – قد ارتبط – بدرجة أقل – بالنظرية والممارسة الجديدتين .

وفى مقالته « الشعراء الميتافيزيقيون » ، يطور إليوت اقتراحه الشهير ، وهو أن الشعر « الميتافيزيقى » تطور منطقى للشعر الإليزابيثى . كما أن هذا التراث الشعرى العام الذى تطور منه الشعر « الميتافيزيقى » ، يمثل الخط الرئيسى للشعر الإنجليزى . إنه يتسم بـ « ميكانيكية الإحساس » ، حيث تذوب فيه الأفكار – أيما كان نوعها – إلى الاستجابة العاطفية . وفى مناقشته للشعر « الميتافيزيقى » نفسه ، نجد إليوت – بصفة خاصة – يحلل المساحة الواسعة من التجارب المختلفة اختلافًا جذريًّا والممتزجة فيه . أما فيما لايتفق فيه مع دكتور جونسون – والذى كان بدوره معجبًا بهذه المساحة العريضة – فهو فى التأكيد على أن هذه التجارب – فى شاعر مثل دون Donne – متحدة بنجاح أكثر مما يعترف جونسون . وهذه الخصيصة – أو القيمة – فى الشعر الإنجليزى ، قد تبخرت خلال أخريات القرن السابع عشر . وخصيصة « الفطنة » هذه – أى حدة الذكاء الذهنى وقدرته على تركيب « التجربة المتباينة » – قد اتخذت طريقًا واحدًا فى الشعر النيوكلاسى بعد درايدن ، متخلية عن اتصالها العاطفى والحسى ، وأصبحت نوعًا من « الفطنة » ، أشبه بالحاسة المعروفة فى وقتنا الحاضر ، أى فطنة تنحو تجاه المضحك Comic .

* * *

إن الشكلية الكلاسية عند إليوت مثال – أو تصوّر Ideal – يلوّن جانبًا كبيرًا من تفكيره

النقدى ، أكثر من مجرد موضوع يتلقى تحليلا واضحًا محددًا . ولعلنا نجد المثل على ذلك فى مقالته الممتازة عن درايدن . ففيها يكشف إليوت فى شعر درايدن عن ميزات كلاسية ونيوكلاسية للبساطة المصقولة ولاطبيعية العبارة ، والمرونة ، واللغة الراسخة الدالة . وعلى هذا ، فإن شعر درايدن يقف على قدميه ، بسبب ماحققه من تقنية خاصة ، بدلا من الشعر الذى يعتمد فى تأثيره على مجرد ثيمات التسامى المزيف ، والذى اجتذب – فيما بعد ، وبنوع خاص – استجابات القرن التاسع عشر المخزونة . كما أن الشكلية الكلاسية لوّنت بعض كتابات إليوت عن الدراما ، وبصفة خاصة ، مقالته « حوار عن الشعر الدرامى » . فى هذه المقالة ، ينعى إليوت الانفصال المتزايد بين الشعر والمسرح ، والاعتقاد الحديث القائل بأنه كلما كانت المسرحية أكثر « واقعية » ، وابتعدت أكثر عن « الشعر » كانت أحسن كـ« دراما » .

ويدعو إليوت إلى دراما أكثر شكلية وأسلبة Stylized ، حيث تقل العناصر « الواقعية » لصالح أنموذج من الفعل ، يكون متماسكًا وعموميًا ، ويعمل طبقًا لمواضعات ثابتة وواضحة . ولهذا يقترح فى مقالته « أربعة من كتّاب الدراما الإليزابيثيين » ، بأن الدراما المؤسلبة فى شكل صارم ، هى – فى الواقع – أكثر ملاءمة للعرض المسرحى ، إذا مااهتم المرء بالمسرحية أكثر من اهتمامه بشخصية الممثل . فالدراما « الواقعية » يستحسن قراءتها ، بدلا من تمثيلها ، لأن الدراما « الواقعية – فى بساطة – تخضع لسيطرة الممثل الشخصية . ومن الممكن أن يدعم المرء وجهة نظر إليوت بالرجوع إلى هوليود حيث يتوافر دائمًا المثل المثمر . فهناك نجد – كنتيجة لاستخدام نوع معين من الدراما الواقعية – مشاهدين يحضرون بصفة أساسية لرؤية الممثل بدلا من المسرحية . وهو اهتمام تنبهت إليه هوليود أخيرًا ، وبدأت تستغله عن طريق عرض أفلام عن حياة ممثلين ومغنين معاصرين .

* * *

وعند ضم خصائص التراث الإنجليزى المتعلق بـ « الفطنة » ، إلى تلك الخصائص المتعلقة بالشكلية ، نجد أن إليوت يكاد يكون الناقد الفريد بين النقاد المحدثين . والاهتمام الكلاسى المتحرر بالشكل – كتمييز عن الاهتمام المتطرف – جعل الشكلية المجردة التى أصبح النصف الأخير من القرن يألفها ، مرة أخرى – لا تفتقر – بالتأكيد إلى مدافعين . غير أن التعبير عن هذا الاهتمام ، اتخذ دائماً مستوى أكثر عمومية وانتظاماً ، مع اهتمام قليل بالمشكلات التقنوية الفعلية . بالإضافة

إلى هذا ، فإن المؤيدين للاهتمام الكلاسى المتحرر بالشكل ، لم يكونوا – بوجه عام – متعاطفين مع دعوة الإحياء للتراث الإنجليزى المتعلق بـ « الفطنة » ، بل إن معظم أنصار هذا الإحياء – فى الحقيقة – متعاطفون مع الشعر الكلاسى ، بالرغم من أنهم لا يولوه إلاّ بعض الولاء الكلامى الكاذب . والحقيقة أن المرء يستطيع أن يبرهن على أن التراث الكلاسى العظيم الخاص بالشعر الخطابى البلاغى ، والمهتم بالوضوح والتوصيل المباشر بعيد جدًّا بشخصيته عن كثير من الشعر الحديث ، والذى تتردد فيه محاولة التركيز – بقدر المستطاع – على الصورة والمجاز ، والميل إلى تقدير أى عامل موصل فى شكل « شعر تقريرى » ، كـ « بلاغة » غير ضرورية . علاوة على هذا . ففى رد الفعل ضد ميلتون خلال عشرينيات وثلاثينيات القرن الحالى ، كان معظم النقد المناوئ له قابلا للتطبيق – بصورة مماثلة – على الشعر الكلاسى بوجه عام .

ولكن إذا ما بدت قيم إليوت وخصائصه – للوهلة الأولى – رفيقاً صعب المراس ، فيمكننا أن نتذكر إحدى مزايا النقد الإنجليزى . ومع هذا فإن فى تجاهل ما يبدو متنافرًا وغير متجانس يكون فى الغالب شيئًا عنيدًا ، بل يكون – فى أحسن حالاته – قادرًا على تقديم رأى أكثر رحابة وتعددًا فى أوجهه ، كما يكون – بدون نظرية منظمة تبرهن على نفسه – قادرًا على أن يصهر كل ما هو متعارض ومتنافر .

إن الشعر الإنجليزى نفسه ، ابتداء من بواكير شكسبير الشعرية ، وحتى منتصف القرن السابع عشر (وأحياناً – فيما بعد – شعر درايدن ، وبوب ، وأنضج أشعار كيتس – مثلا) كثيرًا ما يقدم – فى صورة عملية حقيقية – مزجة منصهرة من الخصائص المتعددة النوعية ، والتى يقوم نقد إليوت ببسطها وشرحها . ومن الممكن أن يقترح شخص ما بأن إليوت – بين الشعراء – النقّاد والذى يعد آخر من يمثلهم – يعتبر فى صلاته – أقرب إلى صمويل جونسون الذى يصفه إليوت نفسه بأنه (إنسان خطير حين تختلف معه) . لأن جونسون بدوره قد ناضل من أجل تلك الخصائص التى حددت تراث الفطنة الإنجليزى . فالمتشابهات الذهنية بين الرجلين ، لا تتمثل فى محاولة كليهما لصهر الخصائص والقيم التى أشرنا إليها فحسب ، وإنما فى أوجه أخرى كذلك . فقد كانا يهتمان – بنوع خاص – بالقيم العامة ، سواء كانت إنسانية أو أخلاقية أو دينية . ومع هذا فإنهما فى بعض الأوجه الأخرى مختلفان اختلافاً جذريًّا . ولكن إذا كانت تناقضاتهما أكثر أهمية

من مشابهاتهما . فمن الممكن أن يكون جونسون فى تاريخ النقد الإنجليزى أقرب إنسان فى طرازه إلى تى . إس . إليوت .

٦ – آى . إيه . ريتشاردز (١٨٩٣)

إن ريتشاردز ينافس تى . إس . إليوت على أيهما يكون أكبر وأهم مؤثر معاصر على نقد الشعر الإنجليزى الحديث ، وبصفة خاصة الأمريكى منه . فبينما يمتد تأثير إليوت إلى الأهداف العامة ، وإعادة النظر فى التراث الشعرى فى ضوء مثالياته الخاصة المتعلقة بالأسلوب الشعرى ، وبذا تجلّى هذا الأسلوب بنفسه فى تأثيره على (الذوق) المعاصر ، فإن تأثير ريتشاردز يتمثل فى (المنهج) النقدى . وتأثيره الرئيسى – كناقد – ذو شقين : أن يشيع بين النقاد اهتماماً متجدداً بعلم النفس ، وأن يعيد توجيه اهتمام الناقد نحو نص قصيدة معينة ، ونحو مشكلة تحليلها من ناحية اللغة ، والصورة ، والمجاز . إلا أن هذين الوجهين غير متميزين . فاستخدام علم النفس – كما يناصره ريتشاردز – لا يهدف – كما هو الشأن مع سانت بيف – إلى تحليل المؤلف ككل ، وتحديد علاقة عمل معين بحياة مؤلفه ومجموع إنتاجه . وإنما يتجه هذا الاستخدام نحو التراث العظيم الذى خلفه النقد الرومنسى الإنجليزى ، فالاهتمام الأساسى هو طبيعة الخيال وعمله ، فى حالتى إنتاج الفن والاستجابة له . فبالنسبة لريتشاردز – وبصفة خاصة نقاد الشعر من الإنجليز والأمريكانيين الذين تبعوه ، بما فى ذلك « النقاد الجدد » الذين ظهروا فى العقد الماضى – تعتبر المعطيات المكتسبة من مثل هذا التحليل النفسى – الذى يمكن أن يكون جزئيًّا ، فى العيادة الطبية ، أو بشكل أوسع عن طريق الاستبطان – تعتبر بدورها عودة للتطبيق على دراسة الأسلوب الشعرى ، كما تعتبر – بشكل عام – اتباعًا لهذا الاهتمام .

إن اهتمام ريتشاردز بعلم النفس – كما ظهر فى كتاب « أسس علم الجمال » (١٩٢٢) الذى وضعه بالاشتراك مع س . كيه . أوجدين – يتضح تمام الوضوح فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » (١٩٢٤) . والتأثير السريع لهذا الكتاب لا يمكن تقديره ، ما لم نتذكر أنه – منذ منتصف القرن التاسع عشر – والنقد النفسى فى إنجلترا مصاب بالخمود ، إلى حد يتراءى فيه – للنقاد غير العارفين بتاريخ الفلسفة والنقد فى إنجلترا – أن المنهج منحصر كليًّا فى الرواية . ولكن استخدام ريتشاردز –

بصفة أساسية – للمصطلحات النفسية الحديثة ، بالإضافة إلى مناقشته (النظرية) الأكثر تنظيماً للموضوع – هو الذى حدد الاختلاف عن النقد النفسى الإنجليزى الذى ظهر قبل ذلك . إن النظرية النفسية فى النقد التى شرحها ريتشاردز فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » . توسع فيها فى كتابه « الخيال فى رأى كولريدج » (١٩٣٤) .

وفى إحياء استخدام علم النفس كنقطة ارتكاز فى نقد الشعر ، يجذب ريتشاردز – فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » الانتباه – بصفة خاصة – نحو تأثير الكلمات من ناحية الخيال والانفعال . وهذا الاهتمام باللغة قد دفع ريتشاردز إلى دراسة علم معنى الألفاظ فى كتابه « معنى المعنى » (١٩٢٣) . غير أننا نجد فى كتاب « النقد التطبيقى » (١٩٢٩) – بصفة خاصة – دراسة ريتشاردز النفسية للغة ، وقد راحت إلى حد بعيد ومثمر تتصل بنقد الشعر . ففى الكتاب ، تحليل لردود الأفعال المسجلة لعديد من القراء تجاه قصائد مختلفة . وفصول الكتاب تتابع هذه التحليلات التى تناقش – بفطنة وحساسية – المشكلات العامة التى تكتنف الاستجابة للشعر .

ولقد استفاد النقد الحديث المتعلق بتحقيق النصوص من ذلك ، استفادة شاملة وصحيحة . ولعل لب هذا الكتاب يتمثل فى مناقشة « التداعى المجرد من العلاقات ، والاستجابات المخزونة » . ففى هذه المناقشة ، يركز ريتشاردز – بذكاء متوقد – على ميل العقل إلى أن يسقط فى ممارسة عادات آلية من الاستجابة ، التى يمكن أن تكون فى الغالب مجردة من أية علاقة بتجربة جديدة يمكن مواجهتها . وردود الفعل المكروره هذه ، تمثل – فى الواقع – « انسحاباً من التجربة » .

إن تأثير كتاب « النقد العملى » على النقد الحالى يعد مفيدًا ونافعًا بدرجة عظيمة . وليس كل أتباع ريتشاردز – بالطبع – قد توصلوا إلى وجهة نظر تتسم برحابة الأفق ، وانفتاح العقل . وكانت بيف فى مواجهة تلميذه تين ، كان على ريتشاردز أن يواجه حقيقة مؤداها أن كثيرًا من المسائل – التى كان فيها رائدًا ، والتى وضعت كى تخدم أهدافًا أكثر عمومية – قد أصبحت فى قالب منهجى ، بل تحولت هى نفسها إلى تركيبة آلية تحت الطلب (كالسرعة المخزونة) . لقد قام ريتساردز فى وقت باكر من حياته – فى كتابيه « مبادئ النقد الأدبى » و « العلم والشعر » (١٩٢٦) – بإعادة التأكيد على معتقد الكلاسيين القدامى ، القائل بأن الفن يستطيع أن يعمل بشكل مؤثر على زيادة حساسية الفرد ، وتعميق تعاطفاته الوجدانية ، وحمل القدرات على أن

تكون أكثر تنظيماً ، وأكثر تناسقًا وانسجامًا ، وهى تخوض تجربة الحياة . وكان هذا التأكيد واقعًا – إلى حد بعيد – تحت تأثير ماثيوأرنولد . ويقوم هذا المفهوم – أيضًا – كفرض منطقى أساسى يتخلل كتاب « النقد العملى » ، مما منع تركيزه على الأسلوب الشعرى من أن يكون جماليًّا محضًا ، أو شكليًّا خالصًا ، أو أن يكون أسلوبًا متعصبًا ، ومحدودًا ، ومنطويًا على ذاته .

٧ – إدموند ولسون (١٨٩٥–١٩٧٢)

يتميز أدموند ولسون بين النقاد المعاصرين باستقلال فكرى ملحوظ ، منعه – على الأقل لفترة طويلة – من أن يربط نفسه بأكثر الحركات تعصباً وضيق أفق ، والتى ظهرت فى النقد الإنجليزى والأمريكى ، خلال السنوات الثلاثين الماضية . وتتجلى انتماءاته – بصفة أساسية – للنقد التاريخى والاجتماعى الذى تطور فى فرنسا وألمانيا فى القرن التاسع عشر . واهتمامه بالنظر إلى الأدب فى ضوء الضغوط الاجتماعية ، قاده إلى ما يشبه الماركسية كما فى كتابه « الجرح والقوس » (١٩٤١) ، كما قاده إلى الأدوات الفرويدية فى تفسير الأدب . وعند هذا الحد ، يمكن اعتباره محاولا لتطوير منهج منظم فى النقد كما فعل تين ، إلاّ أن ولسون – بخلاف تين – كان دائمًا على استعداد لأن يعيد النظر فى موقفه فى ضوء ما يمكن أن يسفر من بينات .

والحقيقة أن ولسون يعد بين أسلافه من النقّاد الفرنسيين ، أقرب إلى سانت بيف من تين ، أورينان ، وخاصة فى كتابه « المفكرون مرارًا » (١٩٣٨) ، حيث نجده ينجح – عن أى كاتب آخر من المعاصرين – فى أن يصور بقلمه ، صورة نفسية حية بارزة لمن يتناوله ، مما يعيد إلى الأذهان الصور التى كان يتقن تصويرها سانت بيف . بالإضافة إلى هذا ، فإن مقاييس ولسون النظرية – كسانت بيف – معدلة طبقاً لخصائصه الأخرى كناقد ، مثل اهتمامه بإمكانات نقد الأجناس التاريخى الذى تطور على يدى برونتيير ، وتبدى فى مقالته المثيرة « هل الشعر ، تقنية تحتضر؟ » ، وكذلك مثل تفهمه للنص الذى يتناوله تفهماً دقيقًا خياليًّا ، واهتمامه الحى المتعاطف مع شخصية كتّاب معينين . وبالإضافة إلى هذا ، فإن اهتمامات ولسون لم تكن مقصورة على الأدبين الإنجليزى والفرنسى وحدهما ، كما لم تكن مقصورة – كاهتمامات هؤلاء النقاد المحدثين الكثيرين – على تناول الشعر وحده . وعلى هذا ، فإن عمله يتسم بخصائص النظرة العالمية التى

يندر وجودها فى النقد الحديث . وهذه العالمية ، تغذيها معرفته . واستخدامه لتاريخ النقد نفسه . واستخدامه المرن لمختلف المناهج . يتضح بصفة خاصة فى معالجته لحركة أدبية عريضة فى كتابه « قلعة آكسل » (١٩٣١) . ويعتبر هذا الكتاب - أكثر من أى عمل نقدى آخر - أول عمل يربط ويفسر - للجيل الحالى - تطور الرمزية الحديثة . وهنا نجد ، بنوع خاص - كما نجد عند هازلت الذى يعتبر ولسون أعظم خليفة له بين نقاد الصحافة من الإنجليز والأمريكان - أنه استطاع أن يتناول أدب حاضره بطريقة موضوعية . وفى الوقت الذى أدرك قيمة روايته وخصائصها المميزة فى شىء من التعاطف ، استطاع فى نفس الوقت أن يرى - فى حدود عريضة ودون تحيز - مواطن الضعف فيها . وذلك عن طريق النظر إليها لا فى ضوء عصرها فحسب . وإنما فى ضوء تاريخ الأدب ككل .

نحو تعريف للشكل الدرامى

هوبرت هفنر

لو راجعنا عناوين بعض الكتب القيمة التى صدرت فى أمريكا عن الدراما والمسرح فى السنوات العشرين الأخيرة – مثل : « مدخل إلى المسرح » لثيو دور هاتلن ، أو « تاريخ المسرح » لأوسكار بروكت ، أو « الكتابة المسرحية عبارة عن بناء لفعل » لسام سمبلى ، وغير ذلك من دراسات ورسائل دكتوراه – نلاحظ أن الصفحة الأولى من كل كتاب أو رسالة تحفل بإهداء متواضع ، صادق التعبير ، ويعترف بفضل وعلم هوبرت هفنر الذى نترجم له هذه المقالة .

ومع أن هوبرت هفنر يعد من أكبر أساتذة العلوم الدرامية فى الولايات المتحدة ، فإن مؤلفاته المطبوعة قليلة . ولكن تراثه الحقيقى يتمثل فى مئات الدارسين ، الذين تخرجوا على يديه ، ونهلوا من معارفه الواسعة ، ومثالياته العالية ، ومن بينهم مترجم هذه السطور .

هذا المعلم العظيم الذى كان يعمل أستاذًا للأدب المسرحى بجامعة إنديانا قبل إحالته الى المعاش ، كان قد ألقى محاضرة فى ربيع عام ١٩٦٠ فى جامعة الينوى مستمدة من كتاب مخطوط له عنوانه « الشكل الثالث للدراما » .

وفى سنة ١٩٦٥ طبعت المحاضرة فى شكل مقالة ، ضمن مجموعة من المقالات اشترك بها بعض النقاد والمفكرين ، ونشرت تحت اسم « الدراما الكلاسية وتأثيراتها » وقد أهديت المجموعة كتحية وتقدير للأستاذ العلامة هـ . د . ف . كيتو أستاذ اليونانيات المتقاعد بجامعة بريستول بإنجلترا . ومؤلف التراجيديا اليونانية » و « الشكل والمعنى فى الدراما » .

ا . ح .

حدث فى تلك الأعوام الأخيرة – وبعد مرور مايقرب من قرنين من التقصير والإهمال – أن ظهر بين نقاد الأدب – وإلى حد مابين الكتاب أنفسهم – اهتمام متزايد بمشاكل وقضايا الشكل فى الفنون الأدبية . والدليل على ذلك الاهتمام المتزايد بالشكل – وبنوع خاص فى الدراما ، بل فى الشعر غير الدرامى أيضًا – يمكن الاستدلال عليه فى مصادر عديدة ، ولكنى سأكتفى بذكر كتابين فقط ، أحب أن أشير إليهما . أولهما كتاب « الشكل والمعنى فى الدراما » الذى صدر عام ١٩٥٦[١] ، وألفه محلل التراجيديا اليونانية العظيم هـ . د . ف كيتو H.D.F. Kitto ، أما ثانيهما ، فهو كتاب جون جاسنر John Gassner وعنوانه « الشكل والفكرة فى المسرح الحديث » ، وقد صدر هو الآخر عام ١٩٥٦ . ومع ان كيتو لايحاول أن يقدم تعريفًا كاملاً ، أو دراسة وافية لمعنى الشكل الدرامى فى أى موضع من كتابه . فإن تحليلاته وتفسيراته للمسرحيات اليونانية والإليزابيثية ، ومقارناته التى يعقدها بين تراكيبها المختلفة تفيد فى تقديم بعض الأفكار الملموسة الواضحة عن مفهومه للشكل ودلالته ، إلا أنه – فى الحقيقة – يسوق فى مستهل مقدمته للكتاب العبارة الصريحة التالية :

لقد انتهيت إلى أن أومن إيمانا راسخًا (وأرجو أن أظل متبعًا إياه كمبدأ نقدى – اتباعًا مطردًا ثابتًا) بالرأى الذى يقول بأن الصلة بين الشكل والمضمون فى أى عمل فنى عظيم – سواء كان مسرحية ، أو لوحة تصوير أو قطعة موسيقية – صلة حيوية جدًّا ، حتى ليمكن القول بأنهما متوحدان توحدًا كليًّا[٢] .

وبناء على هذا المفهوم يعترف كيتو بفردانية الشكل ووحدانيته ، ومعنى ذلك أنه لاتوجد مسرحيتان يمكن أن يكون لهما نفس الشكل بالضبط ، ومن ثم يجب أن يكون لهما معنيان مختلفان ، ولتدعيم وجهة النظر تلك يضيف ..... ماالذى يقوله « الكاتب المسرحى ؟ نظرية واحدة تقول – وأعتقد أنها جديرة بالتقدير – بأن العمل الفنى لايعنى إلاَّ نفسه فقط . فلو سئلنا على سبيل المثال ماالذى تعنيه مسرحية أنتجونا ؟ فإن الإجابة الوحيدة هى أنها تعنى أنتيجونا[٣] .

ويقول جون جاسنر فى كتابه : « الشكل والفكرة فى المسرح الحديث ، وفى كتابه الآخر :

---

(١) John Gassner, **Form and Idea in Modern Teatre** (London: Methuen & Company, Ltd.. c., 1956; New York: The Dryden Press, Inc., 1956).

(٢) P.v.

(٣) P.v.

« المسرح فى أيامنا » بأن الأشكال السائدة فى المسرح الحديث . والدراما الحديثة هى : الواقعية ، والطبيعية ، التعبيرية وباستخدام مصطلح « الشكل » ليدل على تلك الأمثلة ونحوها من التأليف – والتى أسميها أساليب – لاينفرد جاسنر – بهذا الفهم – عن غيره من كتاب الدراما والمسرح فى تلك السنوات الأخيرة فالواقعية . والطبيعية والتعبيرية يمكن اعتبارها لامجرد وسائل مختلفة للانشاء والتأليف فحسب . وإنما تعتبر – بالإضافة إلى ذلك – مدارس للتفكير فى طبيعة الواقع والإنسان ، بل يمكن النظر إليها – بالتأكيد – كعوامل معينة على تصميم الشكل . وعلى أية حال فإن مثل وجهة النظر تلك لابد أن تثير التساؤل عن معنى كلمة « شكل » فى الدراما .

إن مفهوم الشكل كتجسيد – أو صياغة – يبدو معقولاً وواضحًا عند تطبيقه على بعض الفنون المرئية ، كالعمارة والنحت – لأنها عبارة عن تشكيلات فى الفراغ ، ونتائجها وتأثيراتها مرتبطة ارتباطًا كاملا بالتجسيد الكلى . أما مفهوم الشكل فى التصوير – فمع أنه معقد بسبب وجود عنصر اللون – فلا يزال غير عسير جدًا على أن يفهم كصياغة ناتجة من تشكيل أو تكوين فى الفراغ . إن جاذبيته موجهة إلى العين ، ومن خلال العين إلى الخيال والفهم . لأن العين هى أكثر الحواس استعدادًا لإدراك الصياغة أو التجسيد . والدراما – كالموسيقى – فن زمنى ، تتصف جاذبيته – أساسًا – بالصوتية ، مع أنها – أى الدراما – عندما تخرج على خشبة المسرح تصبح تأثيراتها سمعية وبصرية . وهذا المظهر الازدواجى فى الدراما – والذى يمكن أن يتجلى إلى حد ماعند مطالعتها فى صفحات كتاب بخيال منطلق – يعقد كل المسألة المتعلقة بالشكل . فمسألة تطبيق فكرة الشكل على سلسلة من اللقطات ، مرتبة – بالضرورة – فى حيز الزمان عملية صعبة إلى درجة بعيدة ، بل إنها لتصبح أكثر صعوبة عندما نلاحظ أن تأثيرات تلك السلسلة المتتابعة من اللقطات صوتية أساسًا ، ويجب إدراكها عن طريق الأذن . وبالرغم من كلام الناقد الموسيقى عن النغمات الكمثرية الشكل ، فإن الأذن – على أية حال – تعتبر أحسن الوسائل التى يتخذها الإنسان فى إدراك الأشكال . ولربما لو تعمقنا بعض الشيء فى دراسة مايتضمنه مفهوم الشكل فى فن فراغى – وليكن فى عمل معمارى مثلا – لأمكننا الوصول إلى إدراك مايمكن تطبيقه على الدراما كفن زمنى . وحتى لانخوض فى جدل تفرضه سبل الوصول إلى نتائج ، أحب أن أقدم ثلاثة افتراضات تتعلق بإدراك الشيء الفنى كشكل . وأول هذه الافتراضات هو أننا عندما نتأمل شكل إحدى البنايات فإننا نتأملها ككل ، ولانتأمل قطعة منها ، ولاوجهًا فيها ، ولكننا نتأمل البناية كلها كعمل معمارى . وثانى هذه الافتراضات هو أن للبناية ككل قوة مؤثرة ، أى تخلق تأثيرًا ، وهذا التأثير جمالى ، أى أن للبناية

صفة جمالية تولد المتعة . أما الافتراض الثالث فهو أن البناية كشكل – أى ككل – مؤلفة من أجزاء ، وأن هذا الشكل ماهو إلا نتيجة لترتيب تلك الأجزاء . وكل افتراض من هذه الافتراضات – أو الآراء – الثلاثة فى حاجة إلى مزيد من الشرح .

وهناك أنواع مختلفة من « الكل » ، غير أن كل « كل » يتكون من أجزاء ، ومن ثم فهو قابل للتجزىء . وبناء على ذلك ، فإن هناك وسيلة من الوسائل الصالحة لدراسة « الكل » تعمل عملها من خلال تحليل « الكل المجزأ » ومن بين أنواع « الكل » المألوفة لنا ، « الكل » الطبيعى أو العضوى ، كشجرة البلوط – مثلا – أوجسم الإنسان ومثل هذا « الكل » يتشكل فى صيغته المتكاملة خلال عملية النمو ، لأن فى أصله الوراثى تكمن الطاقة التى تصل به إلى الشكل المتكامل . وأجزاء « الكل » الطبيعى مرتبطة بـ « الكل » على أساس وظيفى ، وليس على أساس جمالى . ومثل هذا الكل لايحمل فى ذاته قوة النمو حتى التشكل الكامل فحسب ، ولكنه يحمل أيضًا القدرة على التوالد والتكاثر .

وهناك نوع آخر من « الكل » معروف لنا جميعًا هو « الكل » الكمى كجوال من البطاطس – مثلا – أو حزمة من الحطب . وليس لأجزاء مثل هذا « الكل » ترتيب وظيفى ، وليست لها علاقة مقارنية ببعضها . وقد يتكون جوال البطاطس من وحدات صغيرة ، ووحدات متوسطة ، وأخرى كبيرة ، وغير ذلك من الأحجام ، مادام الحجم الكلى للبطاطس يزن ستين رطلا . ومع أن « الكل » الكمى لايزال يتكون من أجزاء ، فإن الأجزاء يمكن أن تتنوع من حيث الحجم ، ومن حيث الترتيب ، دون أن يؤثر ذلك فى « الكل » .

وأخيرًا ، هناك كل مصطنع ، أو « كل » معمول كالحذاء – مثلا – أو المقطوعة الموسيقية ، أو المسرحية . وفى مثل هذا « الكل » يكون حجم الأجزاء وتشكيلها ، وترتيبها ضروريًا للغاية . فالحذاء « كل » يتألف من عدد معين من الأجزاء التى ينبغى أن توضع مع بعضها بطريقة سليمة مضبوطة ، إذا ماأريد له تحقيق صلاحيته الأساسية ، أو تأثيره ، أووظيفته ، ومثل هذا « الكل » لايمكن – كالكل الطبيعى – أن يتولد عن طريق طاقاته الوراثية الداخلية المكتسبة ، وإنما يتطلب صانعًا يستطيع أن يبنى الشكل عن طريق الاستعانة بصنعته وحرفته ، وذلك بترتيب الأجزاء ترتيبًا صحيحًا . ومثل هذا « الكل » لايمكن أن يعيد خلق ذاته .

وهناك نوع من الكل المصنوع – كالحذاء مثلا – له غاية وظيفية ، ومن ثم نلاحظ أن تلك الغاية الوظيفية تتحكم فى تشكيله . كما أن هناك نوعًا آخر من « الكل » المصنوع له غاية ،

أو ضرب معين من التأثير ، ويكون تشكيله محكومًا باعتبارات جمالية وبطريقة محددة تتجلى فيها القدرة على تحقيق الجمال ، وعندئذ تكون وظيفته الامتاع . وأصول ترتيب «كل» مبنى وظيفته الأساسية نفعية لابد أن تكون – تلك الأصول – محكومة بارتباط غائى أو هادف ، هذا فى حين أن أصول «كل» مبنى ، وظيفته الأساسية الجمال والامتاع ، تكون – تلك الأصول – قائمة على الارتباط بالشكل المادى . وعلى أية حال ، أحب أن أسارع إلى ماقلت كى أضيف ، أن كلا هذين النوعين من الارتباط – غاية بوسيلة وشكل بمادة – يمكن أن يظهر فى النتاج الفنى سواء كان نفعيًا أو غير نفعى .

وعندما يتناول أحد النقاد مسرحية ماكـ«كل» فإنه ينظر إليها كشكل من الدراما له طاقاته الصحيحة وتأثيراته ، ولاينظر إليها كشىء آخر . وفى مثل هذا التناول يكون الشكل بطاقاته وتأثيراته ماهو إلاّ التبرير الكلى للدراما ، دون أية تبريرات أخرى نفعية يمكن أن تكون أولا تكون فيه . ولربما يصبح هذا المفهوم أكثر وضوحًا ، إذا ماقدمنا بعض الطرق التى بمقتضاها يمكن دراسة المسرحية وهى مجزأة ، وليست كـ «كل» فقد درست مسرحيات شكسبير واستخدمت كوسيلة لشرح الأسلوب الشيشيرونى فى التأليف الإنجليزى . إنها أمثلة تدعو إلى الإعجاب ، على أنها تمثل صيغة أو أسلوب الإنجليزية الشيشيرونية . ومثل هذه الدراسة – لاشك – شىء اجتهادى ومشروع ، ولكن مامن أحد يجادل ويقول بأن شكسبير كتب مسرحياته تلك كأمثلة على استخدام الإنجليزية .

ولقد وضعت ليلى بس كامبل Lily Bess Camppell كتابًا رائعًا عن مسرحيات شكسبير التاريخية ، تدرس فيه وتكشف عن مدى علاقة هذه المسرحيات بالمؤلفات التاريخية فى عصر النهضة الإنجليزى . (٤) . وهذا الكتاب عبارة عن معالجة ملهمة لمفهوم التاريخ الذى يشكل بالتأكيد أساس هذه المسرحيات ، ولكن بالرغم من مدلولاتها تلك فى الفوليو الأول ، فإن شكسبير كان يكتب دراما لاتاريخًا . كما أن فقيدنا الراحل ثيودور اسبنسر Theodore Spenser أصدر دراسة عظيمة عنوانها «شكسبير وطبيعة الإنسان» . وفى هذه الدراسة أبان فى وضوح وإقناع مفهوم الإنسان ومكانه فى الكون – عند الإنجليزى فى القرن السادس عشر – على أساس

---

(٤) **Shakespeare's "Histories"; Mirrors of Elizabethan Policy** (San Marion. California: The Huntington Library, 1947).

من مسرحيات شكسبير ، وكتابات إنجليزية أخرى . وكما أن الكتاب واضح تمام الوضوح ، فإن المؤلف لم يدع لحظة واحدة بأن شكسبير كان يكتب فلسفة أكثر مما كان يكتب دراما (٥) . ومؤرخ شيكاغو – أفرى كرافن Avery Craven اعتاد أن يقول – وقوله هذا عبارة عن صدى لأحد أقوال أبراهام لنكولن – إن رواية « كوخ العم توم » كانت سببًا رئيسيًا من أسباب اندلاع الحرب الأهلية . ومن الممكن اعتبار « كوخ العم توم » كوثيقة تاريخية – أعظم رواية ، وأعظم مسرحية كتبت على الإطلاق – من حيث القوة والتأثير لا في الولايات المتحدة الأمريكية فحسب ، وإنما في أية أمة أخرى . ولكن لو نظرنا إليها دراميًا ، فإنها تبدو مسرحية ميلودرامية هزيلة البناء ، وقليلة القيمة الفنية جدًا . وهناك مثال توضيحي آخر أسوقه وأكتفي بهذا ، وهو أن فقيدنا الدكتور إرنست جونس Dr. Ernest Jones قد كتب دراسة موسعة عن مسرحية « هاملت » وكان تفسيره لها في ضوء كشوف فرويد النفسية (٦) . ومع أن الدراسة قيمة كما يمكن أن تكون نظريات فرويد ، فأنا متأكد تمام التأكد بأن شكسبير لم يؤلف تراجيديته لهذا الغرض . وختامًا لما تقدم ، نقول بأن هناك كثيرًا من الطرق المشروعة التي يمكن بها دراسة المسرحيات وبحثها ، وكل هذه المداخل يمكن أن تقود إلى نتائج باهرة . وعلى أية حال ، فلا نزال ملزمين بالتوضيح إذا ما كان علينا أن نتفهم الدراما وندرسها « ككل » ، وكشيء فني له نوعية متميزة ، وأن قيمته الفنية كشكل يعتبر المبرر الأساسي لوجوده .

ولأترك الافتراض الثاني من افتراضنا – الخاص بقدرات الشكل وإمتاعاته إلى نقاش قادم متعلق بأشكال الدراما – كي ألتفت الآن إلى الافتراض الثالث الخاص بالأجزاء التي تؤلف « الكل » . فعندما يخلق فنان « كلاً » فنيًا فإنه يواجه ليس بمشاكل ابتكار أجزائه فحسب ، وإنما بترتيب هذه الأجزاء وتنظيمها أيضًا . وهذا معنى التأليف وهناك مترادفات أخرى مثل : الترتيب ، التوضيب ، الصياغة ، إعطاء شكل . والمسرحيات – كأعمال الفن الأخرى – يمكن أن تنقسم –

---

(٥) Theodore Spencer's **Shakespeare and the Nature of Man** was originally presented in 1942 as the Lowell Lectures at Lowell Institute in Boston. This book was published in that year in New York by The Macmillan Company. A second edition appeared in 1958.

(٦) Ernest Jone's first discussion of **Hamlet** as a Freudian document appeared in his **Essays in Applied Psychonalysis,** published in London in 1922; a second essay on the subject was published in **The American Journal of Psychology**, Vol. XXI, PP. 72 ff. These studies, somewhat revised, appear in Jones' **Hamlet and Oedipus** (New York: W.W. Norton Company, c. 1949).

فى تنوع – إلى أجزاء . وهذا يتوقف على الطريقة التى يفهم بها معنى « الكل » وعلى أساس مفهوم التقسيم المتبنى . فلو فهمنا المسرحية على أنها قطعة من الفن الإيمائى مع التأكيد على المحاكاة أو المعالجة . فعندئذ نستطيع أن نقول بأن « الكل » المبنى له ثلاثة أجزاء : الشىء المحاكى . الوسيلة التى عُولج بها الشىء . ثم الأسلوب . أو الطريقة التى تمّ بها تجميع الشىء (أو الموضوع) مع الوسيلة . ثانيًا . يمكن أن تنقسم المسرحية إلى أجزاء كمية . وهذا مانشير إليه عادة فى مناقشاتنا الحديثة باسم فصول ومشاهد . على أية حال . فان أعظم التقسيمات أهمية – من وجهة نظر الشكل – هو التقسيم الكيفى الذى يفضل التقسيم الكمى . إذن . ماهى هذه الأجزاء التى تؤهل الشكل كى يكون شكلا ؟ إن النقاد المحدثين يقررونها فى طرق مختلفة . ففى مقالته المسماة « بعض الملاحظات العابرة المتعلقة بالدراما [٧] يناقش جالزورثى أربعة منها . مع أنه لايحددها باسم أجزاء . وهى : الشخصية . الحبكة . الحوار . « المعنى المستدق » . ثم يحتج بأن الثلاثة الأولى من تلك الأجزاء تعتبر – فى الواقع – شيئًا واحدًا . ولقد توصل إلى استنتاجه هذا بأن تحليل الحبكة ليس – فى النهاية – شيئًا أكثر مما تفعله شخصيات معينة فى موقف قائم . لأن طبيعتها تحتم عليها ألاّ تفعل شيئًا آخر . كما أن الحوار ماهو إلاّ اللغة التى من خلالها تعبر هذه الشخصيات بالطبع والعادة – عن نفسها فى مثل تلك المواقف . وعلى هذا . فإن أجزاء جالزورثى الكيفية تنخفض ماهيتها إلى جزأين . هذا فى حين يتجه كتّاب محدثون آخرون إلى تحديد أربعة منها . وهى : الشخصية . الحبكة . الفكرة . الحوار مع أن بعض هؤلاء الكتّاب يميلون إلى وضع الفكرة فى مقدمة هذه الأجزاء . ويبدو مثل هذا التقسيم – فى رأيى – غير صحيح فى نظر أية دراسة للدراما كفن شعرى . وذلك لعدة أسباب . منها مايتجلى فى الالتباس المتعلق بصلة الأجزاء ومنها مايتجلى فى مسألة التعريف المحدد . مثلا . ماهو المقصود بالفكرة ؟ أضف إلى ذلك مايمكن أن يظهر من ملابسات إذا ماأولينا اهتمامًا لدراسة التقسيم وهو أكثر اكتمالا .

وقبل تقرير ذلك . يكون من الأفيد أن نكرر مرة أخرى السؤال المطروح : ماهى أجزاء هذا « الكل » الذى يشكله الكاتب المسرحى – بمعنى ينظمه . ويرتبه . ويؤلفه – فى شكل درامى معين ؟ على أساس تعريفه الشكلى للتراجيديا . والذى تأسس بدوره على دراسة أصول المحاكاة

---

(٧) In John Galsworthy's **The Inn of Tranquility: Studies and Essays** (New York: Charles Scribner's Sons, 1912).

وتمحيصها ، توصل أرسطو إلى تقسيم الدراما إلى ستة أجزاء كيفية (٨) مترابطة ارتباطًا سببيًّا ، ومرتبة حسب الأهمية ، وهذه الأجزاء هي : الحبكة ، الشخصية ، الفكر ، اللغة ، الموسيقى ، المنظورات المسرحية . وهذه الأجزاء الستة قابلة للتغير والتنوع ، إلاّ أنها فى تغيرها وتنوعها متساندة ، ومرتبطة ببعضها على أساس سببى ومتبادل . فإذا ماقرأنا قائمة الأجزاء من أعلى إلى أسفل . لاحظنا أن كل جزء ماهو إلاّ سبب مباشر تحكمى أو سبب شكلى للجزء الذى تحته ، ثم إذا ماقرأنا القائمة من أسفل إلى أعلى ، فإنا سنرى أن كل جزء ماهو إلاّ سبب مادى للجزء الذى فوقه . وهكذا ، تكون الشخصيات هى المادة المباشرة التى يبنى منها الشعراء حبكاتهم ، ولكن الحبكة هى المصمم الشكلى لكل شخصية من الشخصيات . كما أن المادة المباشرة التى يصوغ منها كتّاب الدراما شخصياتهم هى الفكر ، متضمنًا الشعور ، والعواطف ، والانفعالات ، والتأملات ، والقرارات ، ولكن فى الكل المبنى يكون المتحكم الشكلى للفكر هوّ نوع الشخصية أو طبيعتها . والأفكار من الناحية المادية تتألف من كلمات ، ولكن الفكر يفرض من الناحية الشكلية اختيار الكلمات وترتيبها . واللغة — بمعنى الحوار المنطوق — تتركب من كلمات متآلفة ذات انسجام ومعنى ، ولكن الفكر واللغة يفرضان من الناحية الشكلية الأداء الملحن . والغناء — كتنغيم للغة — هو أساسًا حركة ، أى موجات صوتية ، وكذلك المنظورات المسرحية التى تعنى تحركات الشخصيات — وهى المرئيات التى يهتم الشاعر بها أساسًا — ماهى إلا حركة مادية ، أو تحرك ملموس والعلاقة الشكلية بين الغناء والمنظورات المسرحية تتمثل خير تمثيل فى نصيحة هاملت للممثلين ، إذ يقول لهم : « اجعلوا الفعل يناسب القول ، والقول يناسب الفعل .

وفى المسرحية المتكاملة الصياغة ، نجد أن هذه الأجزاء الستة مرتبطة ببعضها ارتباطًا سببيًّا ، ومتماسكًا إلى الدرجة التى لايحتمل فيها إضافة جزء إليها ، أو حذف جزء منها ، بالإضافة إلى هذا ، فإنها تمثل جميع « الكل » ابتداء من الحركة البسيطة — حتى ولو كانت مجرد إيماءة إلى أعظم أفعال الإنسان تمامًا ، واكتمالاً ، وتنظيمًا ، أى الحبكة . وعلى هذا ، فتلك الأجزاء كاملة ، وشاملة .

والحبكة هى العنصر المعمارى العام للدراما . إنها عبارة عن ترتيب الأساس وتنظيمه ، وبدونها لايعرف الكاتب المسرحى ماهو المطلوب من الشخصيات لمسرحيته ، ولا يعرف الأفكار التى يجب

---

(٨) **Poetics**, Chap. 6. Ingram Bywater, **Aristotle on the Art of Poetry** (Oxford: Clarendon Press; London: Geoffrey Cumberlege, 1920-and successive reprintings) translates the fifth part as 'Melody'.

أن تعبر عنها الشخصيات . ولا الكلمات التى يجب أن يؤلفها لتعبيراتها . وبهذا المعنى . تعتبر الحبكة أساس الأول للبناء . وبمعنى آخر تعد الحبكة الغاية التى يجاهد الشاعر – بنشاطه الخلاّق – أن يصوغها . وكغاية . فإن الحبكة تتخذ من الأجزاء الخمسة الأخرى وسائل . وكتشكيل . فالحبكة تتخذ من الأجزاء الخمسة الأخرى مادة . والحبكة – فى أبسط معانيها – هى نتيجة . أو حاصل الأحداث التى تصنع فعل المسرحية . ولكن الأحداث فى مسرحية جيدة البناء ماهى إلا الشخصيات – كيفما كانت هذه الشخصيات – وهى تفعل ماهو ضرورى ومحتمل وكذلك فإن الشخصيات – كيفما كانت – ماهى إلاّ ماتنطق به من كلمات ضرورية أو محتملة . وعلى هذا . فإن الحبكة – فى أشمل معناها – أكثر من كونها مجرد سرد قصة مسرحية . وعندما ينجح الكاتب المسرحى فى صياغة الأجزاء الخمسة الأخرى فى حبكة تامة ، فقد توصل إلى الشكل .

وفى تشكيل الحبكة ينشغل الكاتب المسرحى بترتيب وتنظيم فعل مايقع على شخصيات بشرية ، أو يصدر عنها . وأى فعل يقع على إنسان أو يصدر عنه يمثل تغييرًا فى حياة هذا الإنسان . وحياة إنسان آخر . أو تغييرًا فقط فى حياة هذا الآخر . أو آخرين يعانون من وقوع الفعل . وعلى هذا ، فالدراما كلها تتعامل مع التغيير . وهذا التغيير يمكن أن يقع غالبًا فى ثلاثة أنواع أو درجات مختلفة ، مع أنها كلها الثلاثة تحدث إلى حد ما فى كل فعل ينتظم داخل الحبكة . فمن الممكن أن يقع التغيير داخل الشخصيات ، مثل تغيير الموقف الذى يثير الانفعال ، أو العاطفة ، أو يقع تغيير فى الرأى أو جهة النظر – وهذه كلها تغييرات فى الفكر . كما يمكن أن تكون التغييرات – إلى حد ما – أعظم من ذلك ، وتتمخض عن إحداث تغيير تام فى طبائع الشخصيات ، وهذا معناه تغيير فى الشخصية . أما على المستوى الثالث والأرقى فيمكن أن يقع التغيير كليًّا ، ويمثل عندئذ تحولاً شاملاً فى مجرى حياة الشخصية ، أى فى قدرها . ومثل هذا التغيير – إذا ماصيغ صياغة كاملة – يتحرك من مسبب مثير ، أو طارئ ، أو يتحرك من بداية إلى نهاية درامية ومنطقية ، وخاضعة إما لحكم الاحتمال ، أو لحكم الضرورة . وهذه العناصر الثلاثة : الفكر ، والشخصية ، والفعل – الناجمة عن مادة المحاكاة – تمثل الطرق الثلاث التى يمكن بمقتضاها أن تتماسك الحبكة ، أو تستوى فى «كل» .

إن حبكتى مسرحيتى « الطروادیات » و « هيكوبا » كحبكات بعض مسرحيات يوربيديس الأخرى – متوحدتان أولاً وقبل كل شيء توحدًا فكريًّا . وحبكة مسرحية برتولد بريخت المسماة

« حياة السيد ريس Rece الخاصة » تتألف من حلقات مشهدية مفككة . أما الشيء الذى يربط الحبكة ببعضها فهو – كما فى العديد من مسرحياته الأخرى الفكر أساسًا ، بمعنى الغرض المطروح ، أو التحاجج والتناظر . ومن ثم تميل مسرحياته إلى أن تصبح – فى الغالب تعليمية . ومن جهة أخرى ، فإن مسرحية شكسبير « الملك لير » متوحدة بكل طريقة من هذه الطرق الثلاث . فتقسيم لير لمملكته ، وما استتبع ذلك من طرد كورديليا وكنت ، موضوع فى سلسلة من الأحداث المتتابعة التى تتراكم فى الكارثة الدرامية المنطقية النهائية . ففى هذا الفعل تقود الأحداث السالفة – بنوع من الحتمية – إلى نتائج وعواقب محتملة ، ومن ثمة فإن المسرحية كلها متوحدة فى إطار من الفعل الكلى . ويتبدى هذا الفعل فى التغير الحاسم فى شخصية الملك لير وفى فكره ، ومحصلتة أن لير – مع أنه ينحدر نحو الموت – فإنه ليس إلاّ أحد أفراد الجنس البشرى .

وأى تغيير – له قيمته – يحدث داخل الإنسان أو يطرأ على حالته ، فهو بالضرورة ، إما مُؤلمًا ، وإما مُفرِحًا . وأعظم تغيير تام يطرأ على حال الانسان ، هو التغيير الذى ينتقل من أقصى طرف إلى أقصى الطرف الآخر ، أى من حال التعاسة إلى حال السعادة ، أو من حال السعادة إلى حال التعاسة . والفعل الذى يتضمن معاناة إنسانية ، وينتقل من حال السعادة أو الاطمئنان والرضاء النسبى ، إلى حال التعاسة يكون له تأثيرات مختلفة عن فعل يتحرك أو يسير فى الاتجاه المضاد ، ويكسب الشخصية أو الشخصيات – قيمًا معينة . فحدث يتناول شخصًا شريرًا – وليكن هتلر على سبيل المثال – ويتغير من حال السعادة النسبية إلى حال التعاسة والفجيعة لن تكون له بالتأكيد نفس القوة والتأثير الذى يكون لحدث يتناول شخصًا طيبًا ، ويدعو إلى التعاطف وعلى هذا ، فباستطاعتنا أن ندرك أن الشخصية هى مادة الحبكة ، وأنها هى حالة الشكل . فنوعية التغيير التى تقع فى الحدث ، ونوعية الشخص الذى تورط فى هذا التغيير ، ماهما إلا مواصفات للشكل . ولقد اعتدنا على أن نسمى نوعين أو فصيلتين من الشكل باسم التراجيديا والكوميديا ، ولكن هناك مواصفات أخرى ضرورية للشكل التراجيدى الخالص ، والشكل الكوميدى الخالص . وقبل أن ندرس بعض هذه المواصفات ، أود أن أوضح بأن مصطلحى التراجيديا والكوميديا ليسا بذوى قيمة فى ذاتهما ، ولكنهما مجرد دلالتين للشكل . فهناك تراجيديا جيدة ، وتراجيديات متوسطة الجودة ، وتراجيديات رديئة ويمكن أن يقال ذلك عن الكوميديا أيضًا . إنها كلها تراجيديات ، ولكنها تراجيديات ذات قيم مختلفة . وإنه لمن الضرورى أن نؤكد هذا ، فمنذ عصر « الإنسانية الجديدة » فى النقد ، نجد ميلاً ملحوظًا نحو تقييد ، وتحديد مصطلح

التراجيديا ، ومن ثم كونه ذا دلالة قيمية فى حد ذاته . بالإضافة إلى هذا ، فمن الأهمية كذلك أن نلاحظ هنا أن التراجيديا تشير إلى فصيلة شكل ، وأنه لاتوجد مسرحيتان لهما نفس الشكل تمامًا . فمادام الشكل هو نتيجة تنظيم الأجزاء وترتيبها أو العناصر. فيكون من المستحيل أن يكون لمسرحيتين نفس الشكل بالضبط . فلو كان لهما نفس الشكل ، فإنه يكون لهما نفس الأجزاء تمامًا ، ونفس التأليف . ومن ثم لن يكونا مسرحيتين منفصلتين . ولكن مجرد نسختين من بعضهما فمسرحية « هيبوليتوس » ليوربيديس ، ومسرحية « فيدر » لراسين تقومان على نفس القصة ، بل ترويان الكثير منها ، ولكنهما مختلفتان كليًّا من ناحية الشكل ، ومن ثم فهما مختلفتان من ناحية التأثير. ونفس القول يمكن تطبيقه على « أنطونيو وكليوباترا » لشكسبير و « الكل فى سبيل الحب » لدرايدن ، ونفس التناقض يطبق على « أنتيجونا لسوفوكليس ، و « أنتيجونى » لأنوى ، وأيضًا على مسرحيات أخرى مشابهة التزاوج .

إن كل تراجيديا تعالج حدثًا جادًّا ثابتًا ، ولكن الجدية فى الحياة لها درجات وقيم مختلفة . فهذا شىء جاد بالنسبة لصبى تغتصب منه علبة من الحلوى ، أو بالنسبة لملك من ملوك المال تنتهب ثروته المختلفة . وكلا هذين الموقفين لايخلق تراجيديا ، لأن قيمة التراجيديا تتوقف جزئيًّا على إدراك الشاعر لطبيعة الجدية السامية فى الوضع الإنسانى ، كما تتوقف على قدراته على معالجة تلك الرؤية من خلال المزج الصحيح بين الأجزاء والعناصر. وأدنى درجة من درجات الفعل الجاد ذات شقين : أن هذا التغيير يجب أن يفرض وعيدًا وتهديدًا على إنسان ما ، وأن هذا الإنسان يجب أن يكون شخصًا له صفات من نوع معين . والشخص المهدد يجب أن يكون إنسانيًّا بدرجة كافية - إنسان مثلنا - كى يكون قادرًا على فهم طبيعة التهديد والوعيد ، وأن يكون قادرًا أيضًا بدرجة كافية على معارضة التهديد . بالإضافة إلى هذا ، يجب أن ندرك فيه خصائص شخصية إنسانية تسمح لنا بأن نتفهمه ، أو بأن نتعاطف معه وهو واقع فى أزمته . ولسنا فى حاجة إلى أن تكون صفات النبالة والفضيلة غالبة عليه - مع أنه من الملاحظ أن معظم الشخصيات البطولية المأسوية تتمتع بصفات النبالة والكمال الغالبة - حتى تكتسب تفهمنا المتعاطف . وهى تعانى من الوعيد الذى يتهدد سعادتها . فقد يكون الشخص مغفلاً وعجوزًا كالملك لير ، أو يتحول فى صراعه إلى شرير ، كما هو الحال بالنسبة لميديا ومكبث . وعندما يكون للبطل التراجيدى مثل هذه الطبيعة . فإن تأثيرات الحدث المأسوى تختلف تمامًا عن تأثيرات نابعة من حدث تتورط فيه شخصية كهاملت

أو أوديب . وإلى حدٍّ ما ، فإننا – نحن القراء أو المشاهدين – ندرك التهديد والوعيد الذى يهدد ويتوعد الشخصيات المأسوية . والبطل التراجيدى بصفة خاصة . ومن هنا تتحرك انفعالاتنا ونشعر بدرجات مختلفة من القلق وعدم الاطمئنان ، تبتدئ من التشويق أو التعليق ، وتشمل التوجس مما يمكن أن يقع ، والترقب ، والتخوف . ولكن إذا ماأصبح التهديد والوعيد متطرفًا ، فإنه من الممكن أن يحدث فزعًا أو حتى رعبًا ، وهو درجة متطرفة من درجات الخوف غير مرغوبة فى التراجيديا ، وإن كانت مقبولة فى الميلودراما .

ومن بين الأسباب المتعلقة بوضع قيد على عنصر الخوف ، هو أنه غير متضمن فى التراجيديا كعنصر منفرد فى حد ذاته ، ولكن كأساس مادى لتوليد الشفقة ، وتعريف الشفقة – أى الشفقة المأسوية – يوضح العلاقة . فالشفقة هى مانشعر به تجاه إنسان آخر . إذا ماكنا فى مكانه كنا سنشعر بخوف . إلى الحد الذى نندمج فيه ونتعاطف مع آلام الشخص المعرض للموقف المخيف ، وإلى هذه الدرجة نصبح قادرين على الإشفاق عليه . ولايزال هناك مطلب آخر للشفقة التراجيدية ، وهو أنها تتولد من شخص يعانى من سوء حظ لايستحقه . والطريقة الوحيدة التى بمقتضاها يمكن تحديد العقوبة أو المثوبة المستحقة هو تقدير الشخصية . وفعل الضحية . وحتى تستثار الشفقة التراجيدية يجب على البطل أن يفعل شيئًا ، يجب أن يتقلد سلاحه . ويستجمع قواه ، ويشرع فى منازلة القدر المهدد الذى يهاجمه . وعلى هذا . فإن الخوف والشفقة هما اللوازم الخاصة ، أو المؤثرات المتعلقة بالفعل الجاد . وأنهما يحددان أو يقومان بتعريف ماهو جاد . ويجب أن يقع الخوف والشفقة كلاهما فى المسرحية أولا ، قبل أن يقعا فى المتفرجين . ولنضف إلى هذا ، أنهما يحدثان داخل المشاهدين المختلفين ، بدرجات متنوعة . ويعتمد هذا الحدوث – جزئيًّا – على عوامل ليست قوية الصلة بالدراما نفسها قوة حقيقية . ولو فسرنا هذه القوى المؤثرة وهذا التطهير على أنه ظاهرة نفسية خالصة لاستجابة المتفرجين ، فإن ذلك لن يكون مجرد سوء فهم لطبيعة تلك اللوازم فحسب ، وإنما هو أيضًا مشاركة فى تحطيم فكرة الشكل فى الدراما .

إن التطهر أو التطهير يجب أن يقع – بطريقة مماثلة فى المسرحية قبل أن يؤثر فى الجمهور . كيف يمكن حدوث التطهير من الخوف فى دراما جادة ؟ هناك طرق منوعة مفتوحة للمؤلف المسرحى . إن إلغاء التهديد والوعيد يلغى الخوف ، تمامًا كما يحدث لأوريست فى الحكم القضائى الشهير فى نهاية مسرحية « ربات العذاب » . وعلى النقيض من ذلك ضحية الخوف – وليكن هاملت

مثلا – فهو يمكن أن يعانى أقصى عواقب التهديد بالموت . وعندما يحدث هذا ، لن يكون هناك خوف بعد ذلك يسيطر عليه . وكما يقع الخوف فى الشكل وهو يتغير خلال المسرحية ، فإن التطهير بدوره يتبدى خلال امتداد الحدث كله . وأول خوف عظيم يتملك هاملت يتجلى فى قراره الشجاع بأن يتبع الشبح ، وهذا الخوف يتراءى على هاملت ، كما يتراءى على رفاقه ، وعندما يظهر له الشبح ظهورًا كاملا يتلاشى الخوف الأول الذى كان يسيطر على هاملت ، ولكن لكى يحل مكانه خوف أقوى . ومادام شرط الخوف الأساسى ينشأ من القلق ، وانعدام الطمأنينة ، فأية محاولة لإعادة الطمأنينة والثقة تطهر ، أوتزيح عنصر الخوف ، والتطهر من الشفقة بسبب طبيعة الشفقة المأسوية لا ولن يكون كاملاً تمامًا . فالشفقة – كالخوف – تقع بطرق ودرجات متنوعة خلال المسرحية . ولقد عرفنا أن شرط الشفقة يتوقف على نوعية الشخص الذى يمكن أن نتعاطف معه ، أو نفهمه ، وعلى مايمكن أن يجازى به ، أى يتوقف على طبيعته وأفعاله . إن خوفَ هاملت والخوف على هاملت كليهما متمثل تمثلاً ملموسًا فى أحداث المسرحية ، والشفقة هى أكثر النتائج رقة لفهمنا المتعاطف له ، ولأزمته . وهو يختلف عن أوفيليا فى أنه ليس مجرد شىء يدعو إلى الرثاء ، وإنما هو صلب الطبع ، وجلد جدًّا بما لايسمح للتعاطف الرثائى . إن الشفقة التراجيدية التى تستثار نحو بطل مأسوى مثل هاملت أوأوديب تدفعنا إلى تقدير أعمق للشخصية الإنسانية – كما تتمثل بهما – كما تدفعنا إلى الإعجاب بها ، ومن ثم يضعف الإحساس بالإشفاق ، وتبقى الشخصية فى نهاية المسرحية دليلاً قائمًا على تفهمنا الأعمق لطبيعة الإنسان . وفى بعض التراجيديات ينزاح الإشفاق عن طريق إدراكنا بأن البطل بالرغم من أنه ينساق نحو الهزيمة – ولربما نحو الموت – فإن سقوطه يشير إلى وجود نظام أخلاق عالمى .

إن التطهير شىء ضرورى إذا ماأريد للمسرحية أن تكون تامة . فأية مسرحية ، ماهى فى مجموعها منذ البداية إلاّ احتمالية التغيير . فإذا ماوقع التغيير فى منتصفها ، فإن الناتج هو احتمالات وتوقعات من التغيير أبعد مما وقع فعلا . أما فى نهايتها فإن التغيير يقع تامًّا ، وتعقبه راحة ناشئة من نوع التغيير الخاص الذى عولج . والخوف والشفقة كشيئين ملازمين للتغيير يجب أن ينفدا ، ولكن هذا النفاد يتم بطريقة محتملة ومقنعة ، وهذا النوع من نفاد تأثيرهما ماهو إلاّ التطهير . إن الخوف ، والشفقة ، والتطهير أشياء تعمل على تحديد شكل الحدث الجاد . وللحدث الجاد تأثيرات واحتمالات أخرى غير ذلك . فمثلا ، لهذا الحدث – كما لغيره من الأحداث الأخرى المصاغة فى

صياغة كلية فنية – قدرة على إثارة الاهتمام ، وخلق التوقعات ، وقدرة أيضًا على إرضاء هذا الاهتمام ، وإشباع تلك التوقعات . ولكن التأثير الخاص الذى ينفرد به الحدث الجاد دون أى حدث آخر هو الخوف والشفقة ، وإذا ماصيغ هذا الحدث صياغة كاملة فسيتخلق فيه تطهير من هذين الانفعالين .

هذا التركيز الشديد ، بل قل هذه المحاولة النشطة جدًّا لشرح صياغة أو تشكيل الدراما ذات الجدية الحقة يمكن أن تبدو وكأنها تحصر مفهوم التراجيديا فى الدراما « ذات الشخصية المركزية أو المحورية » ، (هذا إذا ماستخدمنا المصطلح الذى يستخدمه كيتو فى كثير من الأحيان) . ولكن ليس هذا هو القصد ، مع أن الوضوح والإيجاز يحددان اكتشاف الطرق العديدة المختلفة التى يمكن أن يصوغ بها الكاتب المسرحى مفهومه عن الطبيعة الجادة الخاصة بأزمة الإنسان وورطاته ، إن الكاتب المسرحى ليس مجرد مفكر ، ولكنه إلى حد مافيلسوف ، بل هو أيضًا – كالفنانين الآخرين – مجرب يقوم بتجارب على الصياغة . وإنه دائم البحث فى تركيب تلك الأجزاء الدرامية فى صياغة موحدة داخل كل متكامل حتى تصبح أحسن تعبيرًا عن رؤيته للوضع الإنسانى . ولنكرر ذلك مرة أخرى من قبيل التأكيد ، وهو أن مجال الصياغة والتشكيل المفتوح للكاتب المسرحى متسع حقيقة ، وعلى هذا ، إذا ماأراد أن يؤلف عملاً شديد الجدية ، فإن هناك مبادئ وأصولاً يجب عليه أن يرعاها [٩] .

وهناك مسرحيات ليست كاملة ولاتامة من حيث الجدية . ومما يطرأ على الذهن فى الحال مسرحيات مثل : « بيت دمية » لإبسن ، و« الشقيقات الثلاث » لتشيخوف فمع أن لهاتين المسرحيتين شكلاً ، فإنهما ليستا مصاغتين صياغة تراجيدية كاملة ، فبينما تقترب مسرحية إبسن من شكل التراجيديا ، فإن مسرحية تشيخوف تقترب من التراجيكوميديا الحديثة . ومن المؤكد أن هناك مسرحيات أخرى حديثة مثل مسرحية أونيل « مجىء الرجل الثلجى » مجهضة ، وقاصرة عن أن تكون مصاغة صياغة تراجيدية كاملة بسبب مفهوم المؤلف العدمى عن الإنسان ، والكون الذى يقطنه .

ومثل تلك الإحباطات والإجهاضات موجودة فى مسرحيات أخرى كمسرحية فى « انتظار

---

(٩) See Elder Olson, **Tragedy and the Theory of Drama** (Detroit: Wayne State University Press, 1961).

جودو » لصمويل بيكيت . ففى هذه المسرحية نجد الإنسان وقد تحول إلى عبث بشرى ينتظر قدرًا مجهولا ، فى عالم لامعنى له . وإلى الحد الذى يكون فيه عبثيا لايكون قدره إلا مجرد داعية للرثاء ، أو يكون بين الجدّ والهزل Serio—Comic ومثل هذه المسرحيات يمكن أن تسهم بوضوح – ولكن بالشىء – القليل – فى فهمنا لطبيعة الإنسان ، ولمفهوم القدر الإنسانى . بل إن هذه المسرحيات فى أحسن حالتها يمكن أن تكون مجرد سخرية واستهزاء من هذا الفهم ، وأن تكون إعلانًا عن ضرورة اليأس الرواقى . ومع أن الإنسان قد تبنى مرارًا مثل هذا النهج فى فلسفته ، فإنّه لم يكن راضيًا قط بمثل هذا الموقف .

إن الفعل الدرامى كله وهو يجرى فى مجراه من البداية وحتى يصل إلى نوع معين من النتائج ، والشخصيات المتنوعة التى تعمل كعوامل منشطة ومحركة لأحداث التغيير فى هذا الفعل ، والتأثيرات أو المؤثرات الناجمة عن ذلك ، كل ذلك يشكل العوامل الرئيسية المصممة للشكل فى الدراما كما أن الفعل الذى يكون على أية درجة من درجات إثارة السخرية أو الضحك ، والذى تكون فيه الشخصيات غير عادية (شاذة) أو غريبة على السلوك الإنسانى المألوف كما اصطلح عليه المجتمع بوجه عام (بدون أن يكون فى غرابتها تلك ، أو انحرافها ذلك عن السلوك العام شىء مؤذٍ عمليًّا ، أو مهدد لمشاعر الناس الآخرين وعواطفهم) ويكون هدفها أو محصلتها فضح ، أو تصحيح تصرفات الشخصيات غير المعتادة (أى الشاذة) وإسعاد الشخصيات المتعاطف معها – مثل هذا الفعل بشخصياته تلك تنتج عنه مسرحية تنتمى إلى فصيلة الكوميديا . والتحليل يبين أن تأثيرات هذا الشكل الخاصة والمميزة تتمثل فى الضحك والسخرية ، وكلا هذين التأثيرين يمكن تأكيده بصفة رئيسية ومن ثم يتكون نمط ما داخل الشكل . فإذا ما كانت النتيجة كوميديا من أولها إلى آخرها ، ومتكاملة كشكل فنى ، فيجب أن ينشأ عن ذلك تطهير من انفعالى الضحك والسخرية . وكما هو الحال فى التراجيديا ، فإن الكاتب المسرحى هنا يمكن أن يحقق هذا التطهير بطرق مختلفة ، ولكن مادام كل من هذين الانفعالين ناشئًا عن الانحراف أو البعد عن المألوف الذى اصطلح عليه المجتمع ، فإن التطهير – مهما كان تحقيقه – يتمثل فى استعادة الوضع المألوف أو المصطلح عليه وتأكيده . وهناك نوع ملهوى يميل نحو الرومنسية ، ويؤكد بصفة أساسية على الضحك ، وهو النوع الكوميدى الذى كتب فيه شكسبير . وهناك نوع آخر يميل نحو القصاص والتأديب ، أو إصدار الحكم ، وقد اشتهر به بن جونسون . ويختلف هذان النوعان عن بعضهما

جزئيًّا من وجهة نظر المؤلف المتعلقة بالشخصيات الكوميدية . فجونسون يبدو وكأنه يقول فى صرامة : « أيها الإله ، لكَمْ تبدو وتلك الكائنات الفانية مغفلة وساذجة ! » ، وكأنه بهذا يضع نفسه فوقها ، وبعيدًا عنها . أما شكسبير فهو يبدو على النقيض من ذلك ، وكأنه يقول : « أيها الإله ، لكم نبدو مغفلين نحن الكائنات الفانية فى بعض الأحيان . ولو تطرف جونسون فى مدخله هذا فإن النتيجة ستكون هجاءً ضاريًّا يستحيل معه وجود عنصر الضحك ، ومن ثم تنتفى الكوميديا . أما لو كان مدخل شكسبير فى أيد أقل فنية ، فيمكن أن تكون النتيجة مسرفة فى عاطفيتها ، ومهددة بنفس القدر لطبيعة الكوميديا .

وهناك – كما أعتقد – فصيلة رئيسية ثالثة من الشكل الدرامى تتسمى بأسماء متنوعة : مثل : التراجيكوميديا ، الرواية الرومنسية الدرامية ، الدرام drame ، الميلودراما ، وفى هذا الشكل يكون التهديد والوعيد مبالغًا فيه إلى الدرجة التى يتولد معها الخوف والفعل الذى يصفه ويعالجه هذا الشكل ، يبدو – مظهريًّا – ومؤقتًا – حاد الطبع ومن ثم لابد أن تكون الكارثة المهددة فى النهاية مجافية للمطلوب . أى أن تكون للشكل – وهو فى أحسن حالته الصياغية – نهاية مزدوجة : نتيجة سعيدة للشخصيات التى تتعاطف معها ، وعقاب مستحق الوقوع على الشخصيات التى لانتعاطف معها ، وهذا الشكل يمكن أن يميل بدرجة كبيرة نحو الروح الملهوية كما هو الحال فى مسرحية « هيلين » ، ليوريبديس ، وفى بعض تراجيكوميديات بومونت وفلتشر . ومثل هذا النوع المسرحى يؤكد بدرجة كبيرة على انتصار التهديدات وتحققها ، كما يؤكد على العقبات ، والأزمات ، وحتى على الأخطار فيما ينتج من نهاية سعيدة . وعندما يقع التأكيد على المؤثر الثانى المتمثل فى الكراهية ، فإن الشكل عندئذ يميل نحو الميلو دراما أكثر مما يميل نحو التراجيكوميديا . ومادام هذا الشكل يُحدث تأثيرًا من تأثيرات التراجيديا ، وهو الخوف ، فإنه يتسم بكثير من الخصائص البنائية المتعلقة بالتراجيديا ، ولكن عندما يقع التأكيد على المؤثر الثانى أى على الكراهية – التى تتساوق مع السخرية – فإن الشكل ممكن أن ينضم أيضًا إلى الطرائق البنائية للكوميديا فمثلا ، تكون شخصياته – كشخصيات الكوميديا – راكدة بمعنى أنها صنعت اختياراتها الأساسية قبل بداية الفعل ، ولاتستطيع أن تصنع اختيارات أساسية أخلاقية جديدة فى أثناء تقدم الفعل . وكما هو الحال فى الكوميديا أيضاً ، فإن النظام الأخلاقى – الذى يترشح أو يبين من الفعل – يظل ثابتًا خلال المسرحية ، ولكنه لن يكون كما هو الحال فى التراجيديا – عرضة

للفحص الدقيق . لأن المجال لايسمح لأى فحص أو دراسة لملامح أخرى بنائية وشكلية . وكما لاحظ أرسطو فإن هذا الشكل الثالث ظل شائعًا ومتكرر العرض فى المسرح (١٠) . إنه فى حد ذاته شكل درامى مشروع ومتكامل ، ولن تتقدم دراسته إذا مااعتبرناه تراجيديا هابطة ، أو مجرد تراجيديا شعبية .

وأحب أن أختتم بهذه الملاحظات : أولاً ، – أن أكرر وأعيد بأن دراسة الدراما كشكل تمثل تفسير الدراما كدراما ، وليس كأى شيء آخر . فإن لأية مسرحية – حتى ولو كانت محدودة القيمة أو متوسطتها – شخصيتها الخاصة ، ومغزاها كدراما لها شكلها وصياغتها ، بغض النظر عما يفعل بها فوق خشبة المسرح . إن فن الدراما ليس بالضبط هو نفس الشيء كفن المسرح ، مع أن الاثنين كفنين متوحدين أو شريكين يمكن أن يحققا أقصى درجات التعبير . وهناك عوامل مختلفة تتسلط على المؤلف المسرحى فى أثناء صياغته للتغيير الذى يطرأ على الوضع الإنسانى ، ولكن يبدو لى أن هناك عاملين اثنين هما السائدان . أولهما ، مفهوم الكاتب المسرحى للعالم الذى يعيش فيه ، أو بالأحرى للعالم الذى تجرى فيه الأحداث . وعندما أقول العالم فأنا لاأعنى بالطبع مجرد العالم المادى أو الفزيائى فقط ، وإنما فوق ذلك كله عالمه الاجتماعى والسياسى والأخلاقى . ومن الممكن أن يكون عالمه خاضعًا لنظام ، ومعروفًا ، ومترابطًا كما هو الحال فى عالم كل من سوفوكليس ، أو شكسبير ، أو إبسن ، وفى كل حالة من هذه الحالات فإن الشكل الدرامى لكل منهم ، والذى يصف هذا العالم ، يكون مرتبًا ، ومتماسكًا ، وواضحًا ، وذلك نوع من الشكل المغلق ، كما يسمى . وعلى العكس من ذلك ، فقد يتصور الشاعر عالمًا مجزءًا وبلا جسور ، كهذا العالم الذى نجده عند بعض التعبيريين الألمان ، أو عالمًا غريبًا لايدعو للتعاطف كهذا الذى نجده فى بعض أعمال أونيل . أو عالمًا مضطربًا عبثيًا ، وعدائيًا أو ملغزًا كالذى نجده عند جينيه ، وبيكيت ،

---

(١٠) وفى المرتبة التالية يأتى هذا النوع من الحبكات الذى يجعله بعض النقاد فى المقام الأول ، وهو الذى تزدوج فيه الحبكة ، مثل « الأودية » فإن لهذا النوع نهايتين متضادتين : إحداهما للشخصيات الخيِّرة ، وأخراهما للشخصيات الشريرة . وإذا كان هذا النوع من الحبكات يعد الأحسن ، فإنما يرجع ذلك إلى ضعف تقدير المشاهدين ، لأن الشاعر التراجيدى عندئذ يسترشد فيما يكتبه بما تمليه رغبات متفرجيه . غير أنَّ الامتاع المأسوى الحقيق الذى سيتولد من ذلك النوع من الحبكات ليس هو الإمتاع المأسوى الحقيق ، إنه يناسب الكوميديا كجنس ، فلو أن الأشخاص فى المسرحية الكوميدية كانوا أعداءً ألداء كما فى القصة الأصلية كأورست وإيجستوس مثلا – لتركوا المشهد المسرحى ، وهم فى النهاية أصدقاء ، لاقاتل بينهم ولامقتول » .
Poetics, Chap. 13, By water's translation).

وأونيسكو . وفى مثل تلك الأمثلة يمكن السماح بصياغة أو بتشكيل غير جيد ، لأن المطلوب هو الشكل المفتوح الذى عرفه التعبيريون فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، أو الذى عرفه التجريبيون المحدثون . والحقيقة أن عدم التطابق التام بين أشكال هذه المسرحية الحديثة وشكل أية مسرحية من مسرحيات الماضى العظيمة ، لايعنى بأى حال أنها خالية من الشكل . وأى دارس مدقق درس بناء مسرحيات الماضى العظيمة يعرف إلى أى مدى تتنوع وتنفتح تلك الأشكال داخل الفصائل المختلفة .

أما العامل الرئيسى الثانى الذى يتحكم فى المؤلف فى أثناء تشكيله للمسرحية فهو مفهومه عن طبيعة الإنسان . فعندما نطالع ، أو نشاهد ، أية مسرحية من مسرحيات الماضى العظيمة ، فإننا نميل – طبيعيًّا – إلى تفسير شخصياتها فى ضوء المعرفة النفسية ، والمواقف ، ووجهات النظر ، والأفكار المألوفة لنا ، ومن ثم يتولد لدينا الإحساس بأن مفهوم الإنسان عن طبيعة الإنسان ثابت وغير متغير تغيرًا جذريًّا ، وربما كان هناك وجه من أوجه التاريخ الإنسانى تصح فيه تلك الفكرة ، ولكن بالمعنى الأوسع – فإن رأى الإنسان فى طبيعته – بل فى حالته – دائم التغير . والدراما هى إحدى وربما كانت أهم الادوات التى اخترعتها البشرية كى تكتشف بها طبيعة الإنسان وتفسرها . وقد ذكر ديهامل – فيما معناه – أننا يمكن أن نقول بأن الدراما لاشىء أقل من صورة عالمية لطبيعة الإنسان ، واكتشاف تنوع السلوكيات التى يمكنه ممارستها فى العالم الذى يعيش فيه (١١) . وعلى هذا يجب ألاّ تعالج الدراما الوضع الإنسانى فحسب ، وإنما تعالج أيضًا مشكلة ارتباط أو عدم ارتباط هذا الوضع بطبيعة العالم . وكيفية فهم الكتاب المسرحى للإنسان ولمثل الارتباطات سيؤثر – كما آملت أن أوضح – فى صياغة أو تشكيل أية مسرحية يكتبها . وعلى هذا ، إذا ماجعلنا مدخلنا إلى الدراما مدخلاً جماليًّا له مبرراته الخاصة – وليس بمدى نفعيته للدولة ، أو لمجموعة أصول أخلاقية معينة ، أو لدين معين ، أو مبادئ اجتماعية معينة ، أو لأى شىء آخر ، أو لأحكام خارج الدراما نفسها – فإننا يجب عندئذ أن نخلص إلى القول بأن الشكل والمعنى لاينفصلان . وكما قال كيتو إذا ماتساءلنا عمّا تعنيه مسرحية « أنتيجونا » فإن الإجابة الوحيدة الممكنة فى هذا المجال هى أن « أنتيجونا » تعنى « أنتيجونا » .

---

(١١) Georges Duhamel, **Défense des lettres. Biologie de mon métier** (Paris: Mercure de France, (1937), pp. 280-81.

النقد فى مجتمع ديمقراطى

دبليو . إتش . أودين

كثيرًا ما يُقال لنا – بصدق – إن الحق فى ممارسة النقد الذاتى ، يعد أحد الامتيازات القيمة فى الدولة الديمقراطية . وعلى هذا ، إذا ما حرصنا على الاحتفاظ بهذه الديمقراطية ، فإن واجبنا الأول يقتضينا أن نكتشف كيف يمارس هذا الحق . ولن يطول بنا الأمر حتى نكتشف أن الغالبية العظمى فى أى مجتمع حديث – مهما كان شكله السياسى – تفضل الرأى على المعرفة ، بل تسمح هذه الغالبية – وهى سلبية – لقلة متمركزة بأن تفرض عليها هذا الرأى . ولست فى حاجة إلاّ أن أسوق مثالا على ذلك ، وهو تأثير الملاحق الخاصة بالكتب – التى تصدر مع صحف يوم الأحد – على مكتباتنا العامة .

وإذا ما كنا مهتمين بهذا الاتجاه – كما أعتقد أننا ينبغى أن نكون كذلك – فإننا لن نحقق شيئًا بإطلاق صيحات الندب ، أو السخريات الرفيعة ، ولن نأمل فى القيام بأى إصلاح ما لم نستطع أن نكتشف :

أولاً : هذا الشىء الكامن فى بناء مجتمعنا ، ويسبب مثل هذه الأمور .

ثانيًا : إلى أى مدى تكون صياغة آراء القلة – بوساطة الأكثرية – حتمية ، ثم ، أية الخطوات الممكنة نتخذها داخل هذه الحتمية ، كى نقلل من أخطارها ، ونستفيد من إمكاناتها .

١ – هناك نمطان للمجتمع : مجتمعات مغلقة ، وأخرى مفتوحة .

٢ – تبدأ كل المجتمعات الإنسانية وهى مغلقة ، ولكنها – باستثناء المجتمعات المتجمدة أو الميتة – تأخذ دائمًا فى التطور أكثر فأكثر نحو النمط المفتوح . ومنذ البداية ، وحتى الثورة الصناعية ، كان هذا التطور يتم تدريجيًّا إلى درجة يصعب إدراكها خلال عمر فرد ما ، ولكن – بعد هذا – أخذ معدل سرعة التطور فى الازدياد .

٣ – تتعقد حركة التطور بسبب حقيقة مؤداها أن أجزاء مختلفة من المجتمع تتقدم نحو المجتمع المفتوح بخطوات متباينة السرعة . ففى مرحلة ما من التاريخ نجد طبقات اجتماعية ، مصالحها

الاقتصادية والسياسية والثقافية تجعل المجتمع مفتوحاً نسبيًّا . والعكس صحيح بالنسبة لهؤلاء الذين يفتقدون مثل هذه المصالح ، فيصبح المجتمع مغلقًا نسبيًّا . ولكن بمقارنة حقبة تاريخية بحقبة أخرى سابقة ، نجد أن كل الطبقات قد حققت بعض التطور فى نفس الاتجاه الواحد .

٤ – عندما نستخدم كلمة الديمقراطية ، فإننا لا نعنى – أو ينبغى ألاّ نعنى – أى شكل معين من البناء السياسى ، فمثل هذه الأمور مسائل ثانوية . وإنما نعنى – وينبغى أن نعنى – المجتمع المفتوح تماماً .

٥ – التغلب على العوائق التقنية بالنسبة لذلك ، قد انتهى أمره . أمّا ما يشدنا إلى الن ، فهو فشل الدكتاتوريين والديمقراطيين – على حد سواء – فى التيقن من أن المجتمع من الناحية الفزيائية قد أصبح مفتوحًا ، فى حين أخذنا نواصل تطبيق العادات العقلية التى كانت تلائم – على وجه التقريب – مجتمع القرن الثامن عشر الذى كان – نسبيًّا – مغلقاً ، ولكنها لا تلائم مجتمعًا جديدًا يتطلب طباعًا عقلية جديدة كل الجدة . وفشل الجنس البشرى فى اكتساب العادات التى يتطلبها أى مجتمع مفتوح – إذا ما أراد أن يعمل بكل ما فى الكلمة من معنى – يؤدى بعدد متزايد من الناس إلى أن يستنتجوا أن المجتمع المفتوح مستحيل . وعلى هذا ، فإن المهرب الوحيد من الكارثة الاقتصادية والروحية هو العودة بأسرع ما يمكن إلى نمط المجتمع المغلق . غير أن التطور الاجتماعى – لحسن الحظ أو لسوئه – أمر متعذر إلغاؤه . فالمجتمع المغلق المتمكن المتمايز طبقيًّا متناقض بذاته . وفى الحقيقة ، « اختيار لنا على الإطلاق ، فإمّا نلائم أنفسنا مع مجتمع مفتوح ، وإمّا نهلك » .

وبالطبع ، لا يوجد مجتمع بشرى مغلق إلى الأبد ، ومن المحتمل ألاّ يكون هناك مجتمع مفتوح تمامًا إلى الأبد ، ولكننا نستطيع – من أبحاث الأنثروبولوجيين والمؤرخين – أن نبنى فكرة أفلاطونية عن كليهما .

من الناحية المثالية ، ينعزل المجتمع المغلق فزيائيًّا ، ويكون مستقلا بذاته استقلالا اقتصاديًّا ، وبلا اتصال ثقافى مع المجتمعات الأخرى . وهو – من ناحية العمل – غير متمايز طبقيًّا ، فكل فرد فيه يؤدى نوع العمل نفسه من حيث الزراعة ، وصيد السمك ، وقنص الحيوانات والطيور ... إلخ ... أما الفوارق – كما توجد – فتقوم على الفروق البيولوجية المتعلقة بالجنس والعمر . ومن ناحية تربية النشء ، لا يوجد تمييز بين التدريب المهنى أو الحرفى ، والتدريب الثقافى

أو الأخلاق ، لأن كل النشاطات محكومة بالتوارث . ففعل الشيء الصحيح غير منفصل عن الطريقة الصحيحة لفعله (أمر لا شبيه له اليوم إلاّ فى الحصار القهرى) . وينتهى التعلم بسن البلوغ ، ويكون المرء ناضجًا عندما يكون عاديًّا من الناحية الاجتماعية . وما يناقض الاقتصاد البدائى للمجتمع المغلق ، هو أن نمط الشخصية المفروض على كل أعضائه ، يعنى التخصص المتطرف الذى يمكن أن يتنوع تنوعًا كبيرًا من مجتمع مغلق لمجتمع مغلق آخر . فالنمط الأرابيشى Arapesh (فى غينيا الجديدة) – على سبيل المثال – متعاون ومسالم . أما النمط الدوبوى Dobu (جزيرة فى المحيط الهادى) فهو شديد الشك فى الآخرين . والأفراد المنحرفون الذين يفشلون فى التواؤم مع الوضع يجب أن يصبحوا إمّا نُسّاكًا ، وإما مُخربين . والفن كوسيلة لإشباع حاجات نفسية داخلية ، والعلم كوسيلة لإشباع حاجات مادية خارجية ، متضمنان فى مركب غير متمايز من النشاطات المشاعة ، ولا يمكن التحقق من أن بلاء تَحْدِثَةٍ عملية تعزيم سحرية تختلف اختلافًا جوهريًّا عن طعنة مدية .

أما الديانة التى يعيش بها هذا المجتمع المغلق ، فهى متعددة الآلهة : وقد يوجد فاصل واهٍ جدًّا – أو لا فاصل بالمرة – بين الشخصى والعالمى ، أو بين الرمز ودلالته . أما فى طقوسه وتنظيماته فلا يتعلم التمييز بين الفروض أو العروض التى يمكن التيقن من صحتها أو خطئها بالتجريب المباشر ، ولا بين الافتراضات المسبقة أو اعترافات العقيدة . ومادام الفرد لا يختلف إلاّ نادرًا عن المجموع ، ومادامت التقنية بدائية ، فإن الحرية بشكل عريض تتمثل فى الوعى بالضرورة السببية ، إمّا فى قوى الطبيعة ، وإمّا فى قوى الضغوط الاجتماعية المتوارثة ، ولا يمكن أن تتمثل – تلك الحرية – إلاّ بنسبة ضئيلة جدًّا فى الوعى بالضرورة المنطقية . وشعار مثل هذا المجتمع هو نشيد « بيرجنت » : هذا يكفى نفسك .

والمجتمع المفتوح المثالى – من جهة أخرى – لم يكن يعرف الحدود الفزيائية ، أو الاقتصادية ، أو الثقافية . فهو على وعى بما يملكه ، وبما يفتقر إليه ، ويمكنه أن يتبادل إمكاناته بحرية مع كل المجتمعات الأخرى . كما أنه متخصص من ناحية العمل ، ومجال الاختيار للعاملين متسع جدًّا ، حتى لا تجد شخصًا – مهما كانت طبيعته استثنائية – لا يستطيع أن يجد عملا فى مهنته الأصلية . ومثل هذا المجتمع يكون متسامحًا ، لأنه يجد أن كلّ نوع من الأفراد نافعًا ، وأن أعضاءه من الناحية الاجتماعية – مسئولون ، لأنهم على وعى بأن الآخرين فى حاجة إليهم .

والميكنة لابد أن تكون قد قهرت الطبيعة ، إلاّ أنه يعترف بأن هذا القهر – على ما هو عليه – ليس لإلغاء الضرورة ، وإنما هو تحويل شطر كبير من الضرورة السببية الخارجية للمادة إلى ضرورة منطقية داخلية للقرار الأخلاقى .

إن مفهوم العادية أو الطبيعية كان يمكن اختفاؤه لأن النضج – مادام المجتمع المفتوح يتطلب أفرادًا مفتوحين – يمكن اعتباره كهدف مثالى لا يمكن الوصول إليه . وهدف التعليم هو مساعدة الطفل – الذى يولد كنظام مغلق لاستجابات منعكسة – على أن ينمو إلى مرحلة البلوغ . وفى هذه المرحلة ، يكون مفتوحًا إلى الدرجة التى يدرك فيها أنه ليس مجرد إضافة زائدة فى عمله ، بل يصبح على وعى بهويته ، وبما يريده فعلا . فالفرق بين الطفل والبالغ هو أن أولهما ليس على وعى بقدره ، والآخر على وعى به . وشعاره هو شعار الناس فى مسرحية « بيرجنت » : فلتصدق مع نفسك .

وإلى الآن ، ولربما دائماً ، يجب أن نتحقق من ذلك فى حياتنا الاجتماعية ، وفى حياتنا الثقافية والذهنية قد سرنا شوطاً طويلا تجاهه . وبدلا من العمل داخل حدود تراث جمالى واحد قد يكون إقليميًّا أو قوميًّا ، فإن الفنان الحديث يعمل وهو على وعى بكل الإنتاج الثقافى . ليس بكل الإنتاج الثقافى الخاص بكل العالم المعاصر له فحسب ، وإنما – أيضًا – بما أنتجه كل الماضى التاريخى . ومن ثم ، من الممكن أن يتأثر نحّات بأشكال الآلية الكهربية ، وثان بالأقنعة الإفريقية ، وآخر بالفنان دوناتيللو ... وهكذا ... وأعتقد أن الثلاثة المؤثرين الكبار على عملى ، هم : دانتى ، ولانجلاند ، وبوب .

وإذا كنا نريد الحديث اليوم عن التقاليد ، فإننا لن نعنى – مرة أخرى – ما كان يعنيه القرن الثامن عشر من أن طريقة العمل قد انتقلت من جيل لآخر ، وإنما نعنى الوعى بكل الماضى فى الحاضر . فلم تعد الأصالة تعنى تعديلاً شخصيًّا طفيفًا فى عمل أحد السابقين قريبى العهد بنا – مثل موسيقى هايدن أو شوبير واختلافها عن موسيقى موزار – وإنما تعنى القدرة على العثور – فى أى عمل آخر ، فى أى تاريخ أو أى مكان – على بذور تصلح كمادة لمعالجة فنية شخصية خاصة . ولعل استرافنسكى وبيكاسو خير مثالين على الفنانين الذين قد قاموا فى أوقات مختلفة بإجراء تعديلات شخصية فى تقنيات متنوعة تمامًا .

ولكن ما يقف ضد وحدة الزمان والمكان الثقافية هذه ، هو التفرد المتزايد فى الحياة الحديثة

لوضع الفرد الاجتماعى . فعندما أسمع النقاد يتحدثون عن الفن الأمريكى ، أصاب باضطراب فى معرفة أى أمريكا يعنون ؟ فأمريكا خادم زنجى فى برونكس ، تختلف تمام الاختلاف عن أمريكا فلاح أبيض ثرى فى وسكنسون ، كما تختلف فرنسا عن الصين .

وأهمية وضع النقد والأدب اليوم ، لا يمكن فهمها إلاّ إذا اعترفنا بهاتين الخاصيتين من خصائص مجتمعنا ، وهما : الاتجاه نحو فردانية أو تفريد التجربة ، والتغيير فى معنى كلمة التراث .

إن على الناقد المعاصر مهتمين أوليين : أولاهما ، يجب أن يقوم بتعريف الفرد أنه بالرغم من أنه متفرد ، فهو – بالإضافة إلى هذا – يشترك فى الكثير مع غيره من الأفراد . وأن كل حياة مماثلة لأية حياة بشرية أخرى فى ناحية ما . ثم يجب أن يعلمه كيف يرى ما يرتبط بتجربته الخاصة فى أعمال الفن والتى تتعامل مع تجارب غريبة عليه غرابة واضحة . ولنتمثل على ذلك بعامل يشتغل فى منجم فحم فى بنسلفانيا ، يمكن تعليمه أن يرى نفسه فى عالم رونالد فيربانك ، أو تعليم قسيس تابع للكنيسة الإنجيلية أن يجد فى رواية « عناقيد الغضب » حكاية رمزية أخلاقية لمشاكل أسقف أبرشيته .

أما المهمة الثانية التى تقع على عاتق الناقد المعاصر ، فهى أنه يجب عليه أن يحاول نشر المعرفة بثقافات الماضى حتى يُمْكِن قارئوه أن يهتموا بها كاهتمام الفنان نفسه . وليست المسألة تعنى – فى بساطة – إعانتهم على تذوق أعمال هذا الفنان فقط ، ولكن لأن موقع الأفراد كلهم – بما فى ذلك الفنان والقراء – فى مجتمع مفتوح هو أن محاسبة الرقابة السلطوية وحدها عن طريق القلة – سواء فى أمور التذوق الجمالى أو الاختيار السياسى – تعنى معرفة الكثير . لأننا – بالطبع – لا نستطيع أن نكون كلنا خبراء فى كل شىء . إننا محكومون دائمًا – وآمل فى ذلك بمحض إرادتى – بهؤلاء الذين نعتقد أنهم خبراء ، إلاّ أن مجتمعنا قد وصل الآن إلى مرحلة من تطوره حيث لا يمكن الاعتراف بالخبير إلاّ بحكمه المثقف فقط . فالمستوى المطلوب فى رجل الشارع (أى الخارج عن مجال تخصصنا ، وكلنا من رجال الشارع) يرتفع من جيل لآخر .

وهذا لا يمكن تأكيده بقدر كبير . فنى مراحل التطور الاجتماعى المبكرة ، كان يمكن للانسان أن يكون عضوًا فى مجموعة (ليس بالمعنى الذى نألفه – أى فرد) ومن ثم يكون شخصًا . كان يمكن أن يكون إضافة زائدة إلى عمله ، لأن عمله كان ضرورة حقيقية . وبفضل كونها ضرورة كان يمكن أن تجعله حرًّا . وهناك اليوم موقفان فقط أمام الإنسان ، وعليه أن يختار أحدهما :

يستطيع أن يكون سلبيًّا عن وعى . أو أن يكون إيجابيًّا عن وعى . ويستطيع أن يقبل أمرًا عن عمد . أو يرفضه عن عمد . ولكنه يجب أن يقرر . لأن وضعه فى الحياة لم يعد ضرورة حقيقية . كما يمكنه أن يكون شيئًا مختلفًا إذا ما اختار . والضرورة التى يمكن أن تجعله حرًّا لم تعد عمله كما هو . وإنما ضرورة الاختيار فى أن يتقبله أو يرفضه . وأن تكون بلا وعى . معناه ألاّ تكون فردًا . ولا شخصًا . وإنما تكون واحدًا صحيحًا حسابيًّا فى شىء يطلق عليه « الجمهور » والذى ليس له وجود حقيق .

وهذا – بكل أسف – ما لا يقع غيره فى أغلب الأحوال . ولقد سمعنا كثيرًا – فى غضون السنين العشرين الأخيرة – عن انعزال الفنان الحديث عن الناس . كما سمعنا عن أن الفن الحديث غامض بالنسبة للعامة من الجماهير . ومن المفترض الشائع – والخاطئ فى نفس الوقت – أن سبب ذلك هو أن الفنان حالة خاصة . أما السبب فى رأيى فهو عكس ذلك . وهو أن فقدان الاتصال بين الفنان والجمهور . يبرهن على فقدان الاتصال بين الناس وبعضهم . والعمل الفنى يزيح القناع فقط عن هذا الافتقاد المشاع بيننا جميعًا . ولكننا – فى العادة – نحرف معناه بكل حيلة . وبكل مواصفات النقاش . الناس الآن فرادى فقط . ويستطيعون تشكيل كتل متجمعة . وليس تشكيل مجتمعات .

وهناك رد فعل شائع إزاء هذا . وهو إلقاء مسئولية عيوبنا على كاهل القدر . وذلك بزعم أننا نعيش فى عصر انتقال . ويتضمن هذا الزعم أننا إذا ظللنا سلبيين وصابرين . فإن عيوبنا ستختفى من نفسها عندما يستقر النظام الجديد بنفسه . وهذا تزييف . وطريقة خطيرة فى طرح حقيقة هامة . ولربما كانت الميزة الحاسمة الوحيدة التى انحدرت إلينا من أسلافنا . هى معلومة تاريخية تساعدنا على أن نرى كل العصور إنما هى عصور انتقال . وهذا التيقن سيستل منا الآمال الزائفة . والاعتقاد الكاذب . إذا كنا سعداء الحظ بأن « الفكرة المطلقة » قد تحققت – أخيرًا – تحققًا تاريخيًّا . أمّا إذا كنا سيىء الحظ فليستل منا – هذا التيقن – توقع ألف عام . وفى نفس الوقت . يجب أن يقينا من اليأس . فليس هناك خطأ نهائى .

ومهما تكن قوميتنا ، أو عملنا ، أو معتقداتنا ، فإننا نتفق جميعًا على شىء واحد ، وهو أن العصر الذى نعيشه الآن يحدد نهاية فترة تاريخية . بدأت – من باب التجاوز – بعصر النهضة . إننا جميعًا – عن وعى – أو بلا وعى – نبحث عن شكل ما من الوحدة الشمولية الكاثوليكية كى

نصحح بها الفوضى الأخلاقية ، والفنية ، والسياسية التى نتجت عن تطور متطرف فى التنويع الاحتجاجى البروتستانتى (مستخدمين هذين المصطلحين فى أوسع معانيهما).

إن اختلافاتنا – وهى حيوية – طبيعة ضرورية لهذه الوحدة ، كما هى بالنسبة لهذا الشكل الذى يجب أن تتخذه . إن تماسك أى مجتمع يتحقق بمركب من ثلاثة عوامل : مجتمع الأفعال ، ومجتمع الإيمان والمعتقدات ، ثم عملية الإكراه الذى يقدر عليه هؤلاء الذين يملكون وسائل ممارسته . ففى مجتمع متمايز الطبقات كمجتمعنا ، نجد أن العامل الأول قد اختفى بدرجة كبيرة . أما إذا اتفقنا على أن العامل الثالث ينبغى أن يكون قليل التأثير بقدر الإمكان ، فإننا يجب أن ندرس العامل الثالث بحرص شديد .

لقد استخدمت كلمتى « الإيمان » و« المعتقدات » كى أصف شكلين مختلفين من التسليم والإذعان : تسليم بالافتراضات المسبقة التى لا يمكن البرهنة عليها فى الحال بالصح أو الخطأ ، مثل افتراض العلم بأن عالم الطبيعة موجود ، وتسليم بالافتراضات المسبقة التى يمكن اختبارها تجريبيًّا مثل الافتراض بأن الماء يغلى فى درجة مائة حرارية ، وبمقدار ما يكون المجتمع مغلقًا وتقليديًّا ، فإنه يميل إلى اعتبار كل القضايا كافتراضات ، ومن ثَمَّ لا يشجع المبادرة والبحث ، لأنه يخشى على افتراضاته الأساسية من الهدم . وعلى العكس من ذلك ، كلما أصبح المجتمع مفتوحًا وتجريبيًّا كان من الخطر إنكار ضرورة تقديم أية افتراضات على الإطلاق . بالإضافة إلى هذا ، فإن أى مجتمع يكون فيه صراع على سلطة التحكم – تميل الداخليات إلى التبشير بوحدانية جامدة للشيء ، والتى توازى المطلق والعالمى مع ما هو ملموس فيها وخاص بها ، فى حين تميل الخارجيات – فى عرضها لهذا الادعاء الأيدولوجى – نحو ثنائية نسبية تنكر – أو تتجاهل – المطلقات جميعاً . وهذا شيء خطير . إن عبارة « الإنسان مخلوق وضيع ، ونزاع بفطرته نحو فعل الشر » . وعبارة « الإنسان طيب بالفطرة ، وإنما المجتمع هو الذى يجعله سيئًا » . كليتهما مفترضة ، ولكن ليس من الروح الأكاديمية التسليم لإحداهما . أما إذا سلمت – كما أفعل – لأولاهما ، فإن فنّك وسياستك ستختلفان تمامًا عمّا لو سلمت لأخراهما ، كما فعل روسو – أو – ويتمان .

إن تاريخ الفن والنقد الجمالى إنما هو ميدان ممتاز لدراسة مثل هذه المشكلات . ففى المحل الأول ، منذ أن انتهت عملية تبنى الفنان وإعالته فى القرن الثامن عشر ، والفنان قد صار الحالة المتطرفة للفرد الحر ، الذى أصبح المجتمع له – دون غيره – مفتوحًا ولا تقليديًّا . أما فى المحل

الثانى ، فمنذ أن كان الفن بطبيعته نشاطًا مشتركًا ، فإنه كان أول من أحس بعواقب الافتقار إلى المعتقدات ، وأول من أخذ يبحث عن قاعدة عامة للوحدة الإنسانية .

إن عصر النهضة هو الذى فصل تبعية كل المجالات الذهنية الأخرى عن مجال الدين ، وادّعى استقلال كل منها . لقد كان فنانو عصر النهضة يبحثون عن قوانين الحكم الجمالى التى ينبغى أن تكون مستقلة وقائمة بذاتها ، كما اعتقدوا أنهم وجدوها فى الكلاسيات القديمة ، متناسين أن الجماليات اليونانية لم تكن منفصلة عن العادات الاجتماعية ، والمعتقدات الدينية ، التى لم يمارسوها هم أنفسهم . إن محاولة جعل الجماليات منطقة مستقلة ، نشأت فى علم الجمال الأكاديمى ، وذلك باستبدال المعلم بالقسيس .

ولقد تحدى رد الفعل الرومنسى ، المعلم باسم حرية العبقرية الخيالية الأصيلة ، ولكن تأكدت – هنا فقط – المشكلتان الجماليتان الكبيرتان : مشكلة الاتصال ، ومشكلة القيمة . فالتفرد المطلق ، لن يكون مطلقًا – قادرًا على الاتصال . وما لم يكن – على أى نحو – كل الناس سواء وليسوا نماذج متفردة – فإن الذوق كله لن يكون إلاّ شخصيًّا خالصاً ، حتى ولو حاول معظم الفنانين الرومنسيين أن يبرروا فنهم بمطابقته بالطبيعة التى يمكن أن يعترف بها الجميع .

ويفترض البعض أن نقطة الاتفاق الوحيدة بين الأفراد تتجلى فى تشابه مداركهم الحسية ، وفى أن يصبحوا « واقعيين » ، أى أنهم يحاولون أن يقدموا وصفًا دقيقًا للحقائق الظاهرة . ولسوء الحظ ، مادامت الحقائق لا نهاية لها من حيث العدد ، وأن اختيارها لا يقوم على أعضاء الحس نفسها – ما لم نفترض أكثر من هذا – فإن مثل هذا الفن يجب أن ينتهى – منطقيًّا – بتصنيع الطبيعة نفسها ، ولن يكفى تصوير بحيرة ، وإنما ينبغى عمل بحيرة .

التفت الآخرون إلى اللا شعور وإلى ما هو غريزى كأساس للوحدة ، ومن ثم أصبحوا « سيرياليين » . ولسوء الحظ مرة أخرى – مادام المرء لا يستطيع أن يخلق دون أن يصبح واعيًا بما يفعل – مالم نفترض أكثر من هذا – فإن مثل هذا الفن يجب أن ينتهى فى صمت ، وفى تبادل الخواطر اللا شعورى .

ومنذ الحرب العالمية الأخيرة ، والجماليات مضطرة إلى أن تتناول – فى شكل جدى – مشكلة الإيمان فى الفن . فالبعض – مثل الدكتور أى . إيه . ريتشاردز – قد جعلوا الجماليات تابعة لعلم النفس . فالقصيدة تقوم بتنظيم مواقفنا الانفعالية ، وأن كفاءة هذا التنظيم – وليس التعبير عن

الحقيقة أو عن زيف المعتقد – هى التى تحدد قيمة القصيدة الجمالية . والتسليم بأن هناك مثل هذا الشىء الذى يُدعى قصيدة جيدة أو قصيدة رديئة ، يتطلب مستوى موضوعيًّا غير شخصى للحكم على قيمة التنظيم المحقق . وإذا كنت أفهم دكتور ريتشاردز على الوجه الصحيح ، فإن هذا المستوى لا يتوافر فى الأخلاقيات ، أو الميتافزيقيّات ، أو الدين ، وإنما يتوافر فى علم النفس . وعلم النفس الآن – باعتباره منفصلا عن الميادين الأخرى – إمّا أن يكون عملية وصفية لنتيجة الاستبطان ، وإمّا يكون علمًا عمليًّا ، تقييماته عملية (براجماتية) . وعلى هذا ، يصبح الشىء قيمًا ، إذا ما استطاع أن يحدد أكبر قدر من النجاح للهدف الذى تحدد سلفًا . ما هو الهدف الذى يفترضه علم نفس دكتور ريتشاردز ؟ أشك فى أنه الحقيقة ، والتقوى ، والسلام ، آمل ذلك . ولكن فلنفترض أنه ليس هذا . عندئذٍ ، يجب أن ينتهى المدخل النفسى – كما حدث لعلم النفس الفرويدى – إلى جعل الأحوال المحلية ، والاجتماعية ، والتاريخية ، مقياسًا للطبيعة – أو العادية – الذى إنْ وقف ضده أى انحراف يكون عصابيًّا ، ولا يصبح الفن – عندئذٍ – غير مباشر لـ « الشرف ، والقوة ، والمجد ، وحب النساء » . وهذا إمّا ينكر أية قيم جمالية على الإطلاق . وإمّا يجعل الرأى الآخر فى تناسب مباشر مع الانجذاب الجماهيرى ، ويجعل تذوق أى فن ينتمى إلى أية حقبة زمنية أخرى أمرًا مستحيلا . وهذا ما يتبع الجماليات للسياسة – مع أنه يمكن أن يكون الرأى الحقيقى للمناضل ماركس – وهو أمر لا يهدف إليه بالتأكيد دكتور ريتشاردز .

وفى البحث عن أهمية التجربة لدى كل قرّاء الشعر – ذلك أن المعتقدات الميتافزيقية المعبر عنها فى القصيدة ليست وحدها الحاسمة فى تقديرنا لقيمتها – ينكر عليهم ريتشاردز أى دور على الإطلاق . وهذا أمر قد اشتط بعيدًا . ولكن ما يؤسسه – حقيقة – هو اعتماد المعتقد والتعبير عنه على بعضهما ، و« الكلمة » على « الجسم » و« الإيمان » على « الأعمال » ذلك الذى يعتقد أنه لا يمكن عزله عمّا نقول ونفعل . والمعتقدات المزيفة – فى الحقيقة – تؤدى إلى شعر ردىء ، والشعر الردىء يؤدى إلى تزييف المعتقدات . وفى قصيدته « الأشجار » ، شىء جمالى مزيف ، دفع جويس كلمر أن يدلى بعبارات تعتبر – حتى من وجهة نظره الكاثوليكية – هرطقة أو بدعة ، فى حين هناك مفهوم مزيف للطبيعة الإنسانية ، قد دفع توماس ولف لأن يكتب هراء يتسم بالتكلف والمبالغة الحمقاء ، وأخطأ حين عده نثرًا عظيماً .

ولقد قال ريتشاردز – ذات مرة – إن «الأرض الخراب» قد وضعت الحد لانقطاع الشعر

عن كل المعتقدات . ويبدو هذا – بالنسبة لى – وصفًا غير صحيح . فالقصيدة عن غياب المعتقد وعواقبه غير السارة ، تتضمن فى غضونها معتقدًا انفعاليًّا ساخطًا ، وهو : أن تكون بلا معتقد ، معناه أن تكون ضائعاً . لا أستطيع أن أرى كيف يقدر هؤلاء الذين لا يشتركون فى هذا المعتقد – هؤلاء الذين يعتقدون أن الحقيقة نسبية أو عملية (برجماتية) – على أن يعتبروا القصيدة أى شىء ، إلاّ أن تكون ذات وضع هام ، كحالة عصابية مرت فى تاريخ عقلية إليوت .

وتركيب هذا التقبل لكل القيم على أنها متناسبة مع الأوضاع الاجتماعية لمجتمع صناعى حديث ، يجعل الأمر المضطرب أردأ تشويشًا . فالآلة قد دمرت التقليد بالمعنى القديم . وَرَفْضُ إحلال مكانه افتراضات مسبقة مطلقة – تختار عن عمد ، وبوعى – إنما يقودنا إلى كارثة . فأول كل شىء ، عندما اختفى التقليد ، اختفى معه أيضًا الذوق العام . والقول بأن المعلن يستطيع أن يبيع أى شىء ، فإنما يقصد بهذا ، أنه ليس هناك مثل هذا الشىء الذى يسمى بذوق رجل الشارع . ثانيًا ، أنّ تمركز أى مجتمع صناعى ، يضع ديكتاتورية الذوق فى أيدى مجموعة صغيرة جدًّا من الناس . وإذا ما أردنا أن نحقق أى شىء يشبه من بعيد ثقافة ديمقراطية ، فيجب أن نبدأ جميعًا بالتسليم بحقيقة هذه الدكتاتورية ، ويجب على النقّاد أنفسهم أن يتحملوا مسئوليتهم ، وألاّ يضللوا الجمهور .

ودعنى أتناول مثالا يوضح عدم المسئولية ، وهو مقال كتبه ناقد أمريكى كبير . ولقد اخترت هذا المثال بالذات لأن الناقد الذى كتبه أسعد حظًّا من كثير غيره ، لأنه لم يرتدِ بزة الخدم ويتبع الناشر . ولأننى لم أقرأ الرواية ، فأعتقد أنه من الواجب علىّ احتمال الموافقة على حكم الناقد .

« وأخشى – كأى إنسان قلبه مكسو بوسخ سميك من الطين الشائع – أن أرى فى « الرحلة » رواية مضللة ، وليس قطعة من الأدب الرمزى العميق . ومع أنها أقل كثيرًا إلهاماً وتزييفًا من روايات مستر مورجان الأخرى ، فإنها لاتزال خيالية تمامًا بالنسبة للأذواق البليدة ، وضمنها ذوق » .

لماذا – حقيقة – يجد مستر مورجان مزيفًا ؟ لأن حساسيته تدربت طويلا على أن تكون مخدوعة . ولكن ليس هذا هو السبب الذى يقدمه . وإنما يتظاهر بأنه مجرد رجل بسيط للغاية . يستطيع أن يرى خلال كل ذلك . بعبارة أخرى ، أن الذهن والحساسية غير المدربين هما وحدهما

يستطيعان أداء الأحكام النقدية . هذا أمر غير مسئول ، لأنه يعرف – كما يعرف أى شخص – أن القلوب متسخة تماماً بالطين ، وما هو الذوق البليد الذى يتهاوى فى سبيل ما هو لطيف ومزيف روحيًّا . ومن المؤكد أننا جميعًا طين معروف ، وينبغى أن نعترف بالحقيقة ، ولكن فى خجل ، وليس فى فخر واعتزاز . إنَّ ما كان ينبغى أن يقوله هذا الناقد هو : « تذكر أننى مثلك – ومثل أى إنسان آخر – مخلوق ضعيف غير معصوم من الزلل ، يصدر غالبًا أحكامًا مزيفة ، وعلى هذا ، ينبغى عليك ألاّ تأخذ كل شىء أتفوه به على أنه إنجيل منزل . إننى – كناقد – أعدك بأن أبذل كل ما فى وسعى كى أتغلب على كسلى ، وعقليتى المشوشة ، وأنت يا من تقرأ لى يجب عليك أن تفعل نفس الشىء » .

وينبغى ألاّ تكون هذه البداية ، ولكن ينبغى توقع ضربة كبيرة بالإضافة إلى هذا . وهو أنه يجب على الناقد ألاّ يتحقق من ضرورة تعاون قيمه الجمالية مع قيم كل مجالات الحياة الأخرى فحسب ، ولكن عليه واجبًا أيضًا تجاه الديمقراطية ، وذلك بأن يقول للناس مَنْ هم .

وإذا ما كان علىَّ أن أثق فى حكم ناقد على كتاب لم أقرأه ، فإنى أريد أن أعرف – إلى جانب أشياء أخرى – معتقدات هذا الناقد الفلسفية . فإذا ما اكتشفت – على سبيل المثال – أنه يؤمن بالتقدم الآلى ، فلن أثق فيه أكثر من ثقتى فى فيلسوف أحب براهمز أو شيللى .

وبالطبع ، لا أقصد بهذا أن أقترح على الدولة – أو على أى إنسان آخر – بأن تصدر لائحة قويمة ، يجب على كل النقاد أن يعملوا وفق بنودها ، أو يتسالموا إلى الأبد ، وإنما ما أعنيه فقط هو : مادامت الحياة لا تعيش فى سلسلة من الأقسام المستقلة بذاتها ، فإن القيم الجمالية لا تغذى نفسها ، وأن الناقد الذى لا يتيقن من ذلك يكون ناقدًا رديئاً ، يضلل جمهوره ، وفى أحسن حالاته لا يكون على حق إلا فى مناسبات قليلة وبالمصادفة .

وفى بداية محاضرتى تلك ، اقترحت بأن الديمقراطية والفاشية تختلفان – لا من حيث الحاجة إلى الوحدة الثقافية – وإنما من حيث طبيعتها وشكلها . ويمكننى أن ألخص هذه الفروق على النحو التالى :

١ – **الديمقراطية الاشتراكية** : لا نستطيع أن نعيش دون أن نعتقد فى أن تكون بعض القيم مطلقة . وهذه القيم – مع أن معرفتنا بها دائمًا غير كاملة – فإنها توجد مشوهة بسبب محدوديات

وضعنا التاريخي ، وشخصيتنا الخاصة . ولكن ، إذا ما تحققنا من ذلك ، فمن الممكن أن تتحسن معرفتنا .

١ – **الفاشية** : الجماهير لا يمكن أن تعيش دون الاعتقاد فى أن تكون بعض القيم مطلقة وهذه القيم لا توجد . وعلى هذا ، يجب على الدولة أن تجبر الجماهير على قبول ما هو فى الحقيقة خرافات على أنه مطلق . واختيار الخرافة تفرضه فرضًا قيمته العملية (البرجماتية) كما يفهمها قادة الدولة .

٢ – **الديمقراطية الاشتراكية** : لأن وجود المطلق يتضمن وحدة الحقيقة ، فإن التوصل إلى الحقائق فى المجالات المختلفة ، لا يمكنها أن تتصارع فى النهاية . وعلى هذا ، فكل الفنون والعلوم ، يجب أن يفترض فيها القيمة المتساوية ، ولا يجب أن يتبع أحدها الآخر .

٢ – **الفاشية** : لأن عدم وجود المطلقات يتضمن نسبية الحقيقة ، فإن الحقائق الناتجة فى المجالات المختلفة يجب أن تتصارع فى النهاية . وعلى هذا ، لا يمكن تحقيق الوحدة والثبات تحت الضغط الاجتماعى . ومادام الرجل السياسى هو الذى يسيطر على وسائل الضغط ، فإن كل الفنون والعلوم الأخرى يجب أن تتبع ما هو سياسى .

٣ – **الديمقراطية الاشتراكية** : الإنسان – ليس كما يتصوره الرومنسيون – طيب بالفطرة . الناس متساوون – ليس فى القدرات والفضائل – وإنما فى نزعتهم الطبيعية نحو الشر . وعلى هذا ، لايوجد فرد أو طبقة – مهما كان تفوقها الذهنى أو الشخصى على غيرها – تستطيع أن تدعى الحق المطلق فى أن تفرض وجهة نظرها المتعلقة بما هو خير وصالح على الآخرين . يجب أن تكون الحكومة ديمقراطية ، ويجب أن يكون للناس الحق فى أن يرتكبوا أخطاءهم ، وأن يعانوا من جراء ذلك ، لأنه لا يوجد إنسان يمكن أن يسلم من الخطأ .

٣ – **الفاشية** : كل الناس ليسوا – كما يتصورهم الرومنسيون – طيبين ، ولا متساوين بالإضافة إلى هذا ، فإن المجال السياسى هو المخطط ، وأن العنصر الأول فى الصلاحية السياسية هو القدرة على ممارسة السلطة ، ولهذه السلطة الأسبقية – على كل ما عداها – فى تعريف ما هو صالح . إن الأغلبية سيئة ، أما الأقلية فصالحة . وعلى هذا ، فلها الحق فى توجيه الآخرين . يجب أن تكون الحكومة استبدادية ، ويجب أن يحمى هؤلاء الذين لا يخطئون ، الناس من عواقب أخطائهم .

٤ – **الديمقراطية الاشتراكية** : إن إنكار الحق على هؤلاء الذين هم – فى الحقيقة – صفوة أزمانهم ، فى أن يفرضوا سلطانهم بالقوة ، لا ينكر إلزامهم بأن يُعلِّموا غيرهم ويقنعوهم . فالمسئولية تتناسب بشكل مباشر مع القدرة العقلية .

٤ – **الفاشية** : إن القوة على ممارسة السلطة تتضمن الإلزام على فعل ذلك .

ولكن ، إذا ما تقبلنا الافتراضات الديمقراطية ، فما هى النتائج التى ينبغى اتباعها فى ميدان النقد ؟

١ – إن الناقد الذى يفترض بأن القيم المطلقة توجد ، ولكن معرفتنا بها دائماً ما تكون غير كاملة ، فإنه سيحكم على العمل الفنى بمقدار الدرجة التى يتجاوز بها محدودات الفنان الشخصية والتاريخية . ولكنه ، لن يتوقع أن يكون مثل هذا التجاوز كاملا أبدًا ، سواء فى الفنان ، أو فيه شخصيًّا . وسيزود نفسه بالمعرفة الاجتماعية والتاريخية ، حتى يتغلب على أهوائه ، وحتى يساعد القارئ على أن يرى – من خلال كل الفروق الواضحة فى تقنية الأعمال العظيمة وموضوعاتها – وحدتها الضمنية ، ويكون متشككًا فى كل ما هو متحزب ، وطبيعى ، وشخصى ، وفى كل تلك المقابلات الضدية ، مثل : القديم – و – المحدث .

٢ – وبافتراض وحدة الحقيقة ، سيتيقن الناقد من تعاضد الأخلاق ، والسياسة ، والعلم ، والجماليات ... إلخ ، وسيبذل قصارى جهده لاكتساب ثقافة متنوعة قدر ما يستطيع . وبافتراض القيمة المتساوية لكل هذه الميادين ، فإنه سيحاول الحكم على أى كتاب وهى كلها فى ذهنه ، دون أن يسيطر عليه أحدها دون آخر . وسيحاول أن يتجنّب – على سبيل المثال – الموقف المتزمت الذى تلتزم به البرجوازية فى حكمها على الأخلاق ، وكذلك الموقف العدمى الذى يعتنقه البوهيميون الذين يتجاهلون ، أو ينكرون تأثير القيم الأخلاقية على الأعمال الفنية . أما الشعارات ، مثل : الفن من أجل الفن ، أو الفن من أجل السياسة ، فيجب أن يكون اعتراضه عليها ، على حد سواء .

٣ – والتسليم بالخطيئة الأولى ، سيجعله لا يعتقد فى عصمته من الخطأ ، أو يحمل الآخرين على الاعتقاد فيها . وسيكون حذرا فى إدانة كتاب ما إدانة متطرفة ، وفى ترحيبه به إلى درجة اعتباره شيئًا فذًّا . ولن يداهن الجماهير بالتأكيد لهم على أن ما هو شائع ، لابد أن يكون شيئًا عظيمًا ، أو ينافق ذوى الثقافة الخاصة الرفيعة بالتأكيد لهم على أن ما هو طليعى ، لابد أن يكون

شيئًا رفيعًا ساميًا . بالإضافة إلى هذا ، سيفهم الفن – مثل الحياة – ككونه منتظماً فى ذاته . وليس تعبيرًا عن الذات . ويلاحظ – مثل هنرى جيمس – أن « الحياة الخرقاء تمارس عملها الغبى » كشىء ينبغى السيطرة عليه والتحكم فيه . وسيرى الحرية الفنية والشخصية ، وهى تعتمد على التقبل الاختيارى للمحدودات التى هى وحدها (أى المحدودات) قوية ، قوة كافية لاختبار قوة الدافع الخلاّق وعزمه الصادق . ولن يثق الناقد فيما لا شكل له ، أو ممتد ، أو ناقص ، أو متقطع .

٤ – واذا ما قبل تحمل مسئوليته ، فسيرى موضعه المؤثر كشىء عرضى ، وميراث لا يستحقه ، وأنه غير كفء لإقامة العدل . ومع هذا ، فإن أهم ما يجب توافره فى الإنسان على الإطلاق ، هو أن يهدف إلى مساعدة الآخرين ، والقدرة على فعل ذلك خارجة عن إرادته . ولا يمكن إنسان أن يضمن التأثير على الآخرين ، ولا الأفعال التى يؤديها بقصد مساعدتهم . والحقيقة أن كل الذى يعرفه بالتأكيد ، هو : مادامت أفعاله لن تكون تامة على الإطلاق ، فإنه يجب عليه دائمًا أن يسبب إساءة للآخرين ، وعلى هذا فإن الغاية القصوى لأى ناقد أو مدرس هى أنه يجب عليه أن يحث الآخرين على العمل بدونه ، وأن يتيقن من أن هبات الروح لن تكون مستعملة (أو فى يد ثانية غير يدها) .

وعلى هذا ، يجب على كل ناقد أو مدرس ألاّ يخدع نفسه ، أو يضلل الآخرين ، بأن يتظاهر بأنه ينقد من أجل خاطرهم . وليس له الحق فى أن ينقد ، أو يعلم ما لم يستطع أن يقول : « إننى أفعل هذا ، مهما كانت تأثيراته ، لأننى لا أستطيع إلاّ أن أفعله » .

وفى التحليل الأخير ، كل عملية من عمليات الحكم النقدى – كأى عمل آخر فى الحياة ، وكالحياة نفسها – يقوم على قرار ، رهان لا يسترد ، وهو – بشكل ما – عبث . ولكن ما لم تكن لدينا الشجاعة والإيمان لاتخاذ مثل هذه القرارات بكل التأكد الكامل من صفتها التحكمية والمشروطة ، فلن يستطيع شىء أن ينقذنا – سواء على المستوى الفردى ، أو المستوى الجماعى ، الآن ، أو فى أى وقت آخر – من الديكتاتورية التى سنأسف لها . وتعرف الديكتاتورية كدولة ، بأن كل شىء فيها ما لم يكن إجباريًّا فهو ممنوع ، وفى ضوء هذا المعنى عاش الإنسان دائمًا تحت سلطة الديكتاتورية . وسيعيش دائمًا . إن اختيارنا الوحيد ، يقع بين ضرورة خارجية ومزيفة قبلناها بسلبية ، وضرورة داخلية نقررها بوعى ، إلاّ أن هذا هو الفرق بين العبودية والحرية .

الحكم الجمالى ، والحكم الأخلاقى فى النقد

نورمان فورستر

١

لن أعالج فى هذه المقالة النقد بصفة عامة ، وإنما سأتناول النقد الأدبى . ما هى مهمة النقد الأدبى ؟ ولنبدأ الحديث ببعض السلبيات . .

ليس من اختصاص النقد الأدبى ، أن يهتم بالأعمال الأدبية على أساس (مسبباتها) . ففى عصرنا العلمى ، اعتدنا على التفكير فى مرمى العمل الأدبى كمحصلة لكثير من المسببات العديدة . وتتمثل هذه المسببات فى : تجربة المؤلف الداخلية والخارجية ، وصلته بالعالم الذى يعيش فيه ، والذى ينبسط حوله ، والذى يمتد فى الماضى ، وكذلك فى تكوينه الداخلى الخاص ، وقدراته المتطوّرة كإنسان وفنان ، ومن المعلوم ، أن هناك فى كل عمل من أعماله تركيبة معقدة من المسبّبات ، لا نستطيع مطلقا أن نتأكد من أننا يمكن أن نتعرف عليها كلها . ودراسة هذه المسبّبات ، إنما هو ضرب من التاريخ ، توليفة من التاريخ الأدبى ، والتاريخ الثقافى والتاريخ الاجتماعى ، ويعرف الباحثون فى الأدب أن مثل هذه الدراسة تكون ممتعة فى حد ذاتها ، ويمكن أن تقدم مفاتيح قيمة للناقد الأدبى ، الذى يجب أن يستعين بكل الوسائل لفهم العمل الأدبى الذى بين يديه . ولكن ، يتضح لنا ، أن الدراسة التاريخية للأدب ، لا تعدّ نقدًا أدبيًّا ، وإنما هى – فى أحسن حالاتها – إعداد وتمهيد له .

وليس من اختصاص النقد الأدبى أيضًا ، أن يهتمّ بالأعمال الأدبية على أساس (تأثيراتها) الخفية ، فعندما ينشر عمل أدبى ما على الجمهور ، فإنه يخلق (أوكما يأمل مؤلفه) تأثيرًا مّا فى الجمهور . فمن الممكن ، أن يؤثّر هذا العمل فى توجيه الفكر أو الشعور ، كما هو الحال بالنسبة لـ (مقالات) إمرسون . بل من المحتمل أيضًا ، أن يؤدى إلى تغيير طفيف أو كبير ، فى محيط المسائل العملية ، سواء كانت أخلاقية ، أو اجتماعية أو سياسية . فرواية «كوخ العم توم» ، كانت أحد مسببات الحرب بين الولايات الأمريكية . كما أن رواية «عناقيد الغضب» – فيما بعد – أحدثت

ردود فعل اجتماعية عنيفة . ولعل الفعالية القوية لتأثيرات الأعمال الأدبية ، كانت من الأمور الحيوية التي انشغل بها أفلاطون ، الذي نفى من جمهوريته كل الشعراء . ما عدا الشعراء الذين يهزجون بالترانيم للآلهة ، وبالمدائح للرجال المشهورين ، وهذا المنحى . يعتبر اليوم هدفا حيويًّا للديكتاتوريين فى أوربا . كما كان أيضًا هدفًا حيويًّا « للإنسانيين الأمريكيين » و « الاتباعيين الجدد » ، الذين استطاعوا منذ صدور كتاب بابت « الأدب ، والكلية الأمريكية » ، أن يبعثوا حياة جديدة فى زعم ماثيو أرنولد ، القائل بأن الأدب العظيم – وليس العلم – هو الأداة الأساسية فى العملية التربوية لجعل الناس إنسانيين . كما كان هذا المنحى أيضًا ، هدفًا حيويًّا للنقاد الماركسيين واليساريين ، الذين اعتقدوا بأن الأدب يمكن أن يصبح أداة فعالة فى عملية حمل الناس على الاشتراكية . وعلى هذا ، يجب التسليم بأن كل التأثيرات العملية – سواء كانت طيبة أو سيئة ، أو حيادية – إنما هى شيء عرضى وخارجى بالنسبة للعمل الأدبى ، وتحملنا بعيدًا عنه . وكما أن المسببات تأخذنا إلى الوراء (الماضى) ، فإن التأثيرات تأخذنا إلى الأمام . فى حين يجب على الناقد الأدبى ، ألّا يتخذ أحد هذين السبيلين ، وإنما ينبغى عليه أن يبقى مع العمل نفسه ، وأن يتعامل مع قيمه تعاملاً داخليًّا .

والآن ، إذا كانت هناك حاسة مطلقة فى تاريخ النقد ، ابتداءً من اليونان القديمة ، وحتى القرن الحالى ، فإنها تتمثل فى نوعين من القيمة ، مؤرِّثين فى الأدب ، هما : القيمة الجمالية ، والقيمة الأخلاقية . ولنسلم فى الحال ، بأن القيمة الجمالية ، والقيمة الأخلاقية ، إنما هما شيئان يتوقف كل منهما على الآخر . وبكل دقة – ممتزجان امتزاجًا ، لا يمكّن من الفصل بينهما . ولكن ، لن يكون من الممكن مناقشتهما معًا ، بشكل ملائم ، كوحدة ، وفى نفس الوقت . ولنسلم أيضًا – من الناحية المنطقية ، لا من الناحية العملية – أن القيمة الجمالية يجب أن تأتى أولا ، طالما كانت هى التى تحدد ما إذا كانت هذه المقطوعة من الكتابة أدبًا ، أو مقطوعة من الكتابة غير الأدبية .

٢

إن مهمة الناقد الأساسية ، هى أن يتأمل العمل الأدبى ، ويحلّله ، ويحكم عليه ، كعمل من الفن ، وكشيء من الجمال ، فى صفته الجمالية . إن الأدب فن ، شكل من المهارة مصنوع ، والشيء المصنوع ككائن ، إنما هو شيء من الجمال ، ومن ثمة ، فهو « مصدر بهجة إلى الأبد » .

والناقد – كالفنان – يهتم بالتقنية ، وعملية التصنيع ، ولكنه يهتم – بنوع خاص – بالبناء ، والخاصيات الجمالية . فى الشىء المصنوع ، وبملامحه المعمارية ، كالوحدة ، والتوازن ، والتأكيد ، والإيقاع (وما شابه) . وكذلك يهتم بالنموذج الحسن الشكل ، الذى ينشأ عندما تصبح كل هذه المواد (والتى هى : العواطف ، والإحساس بالمدركات الحسية ، والصور ، والتلميحات ، والأفكار ، والبصيرة الخلقية) مقدمة – بشكل ما – فى تفاعل تام ، وتوتر كآمل . وفى النهاية ، عندما يقفز العمل إلى ذهن الناقد حيًّا كاملاً ، يخوض تجربة المتعة ، والبهجة فى هذا الشىء من الجمال ، والذى يماثل هذا الشىء عند الفنان ، عندما تصل رؤيته فى النهاية إلى شكل . إن الناقد يحس بنفس فرح موزار ، الذى يخطرنا بأن الأفكار الموسيقية تأتيه متدفقة ، ويبدأ كل منها يتصل بالآخر ، حتى يتقد خياله ، وتأخذ القطعة البسيطة تنمو شيئًا فشيئًا فى ذهنه ، حتى تصبح المقطوعة الموسيقية (بالرغم من أنها غير مدونة) كاملة ، ويمكن رؤيتها مرة واحدة . يقول موزار : « وبعدئذٍ ، لا أستمع إلى النغمات واحدة وراء الأخرى على النحو الذى ستؤدى به فيما بعد ، وإنما تعيش فى وهمى ، كما لو أنها (كلٌّ) مرة واحدة . وهذا هو الفرح » . أما الأعمال الفنية التى لا قيمة لها ، فإنها لا تمدنا بمثل هذه التجربة الجمالية . وهكذا ، كان على الناقد أن يتناول كل ما هو رفيع وجميل ، أو مُرضٍ ، أو مزعج ، أو مضجر ، وتلك هى مهمته كقاضٍ عاقل ، يقوم بتقديم المبررات على أساس القيم الجمالية فى الأعمال الفنية نفسها .

ولا حاجة بى إلى المزيد من القول عمّا يخص الحكم الجمالى ، ولا يمكن أن يوجد شخص مسئول ينكر أن تلك هى مهمة الناقد الأدبى ، كما أنها مهمة كل نقاد الفن . والآن ، يجب أن نلاحظ حقيقة صريحة ، وهى : بينما يكون النقد فى الفنون الأخرى جماليًّا فى العادة ، فإن النقد فى فن الأدب لا يكون كذلك فى العادة . أمّا لماذا ؟ فهذا ما سأبحثه الآن ، وهنا دعونى أقدم لكم بكل تقدير مجموعة من النقّاد الممتازين ، الذين ركّزوا بشكل جدّى على الناحية الجمالية ، وقاموا بتطوير خبرة جديدة فى تحليل النماذج الشعرية . لم يحدث من قبل فى الآداب الإنجليزية والأمريكية – على الأقل – أن كانت فيها هذه الكثرة من مثل تلك الخصائص : القراءة المتفحصة الدقيقة ، والتمييز الحساس ، واليقظة المتحررة البعيدة المدى ، والمصاغة فى أسلوب مصقول ملائم لعملية النقد . وطبعًا . أنا أشير بذلك إلى رجال مثل : تى . إس . إليوت ، وليم إمبسون ، جون كرو رانسوم ، ألان تيت ، كلينث بروكس ، وآر . پى . بلاكمور ، هؤلاء الذين – بالرغم من أن

ثم اهتمامات أخرى بالإضافة إلى النقد – قد امتازوا فى مجال النقد العملى الخاص بالناحية الجمالية فى القصائد. ولست ميّالاً إلى أن أبخسهم حقهم فيما أنجزوه، أو أقلّل من أهمية وجهة النظر الجمالية، ولربما أشرت من قبل (محاضرًا تحت إشراف جامعة أيوا) إلى الاعتراف بأهمية الكتابة الخيالية كفن فى الدراسات العليا، واتخذت موقفًا مؤدّاه بأن كتابة مسرحية، أو رواية، أو ديوان شعر، إنما هو شيء وثيق الصلة بالموضوع، وجدير بالاحترام عند تدريب دكتور فى الأدب، ولا يقل قيمة عن الدراسة الأكاديمية فى اللغة، أو التاريخ الأدبى، أو النقد الأدبى.

بعد أن ذكرت هذا. فإننى أشعر بحرية أكبر فى الهجوم على الهرطقة التى يميل إليها نقادنا الجماليون، تلك الهرطقة الجمالية. التى أسهم فيها – على سبيل المثال – إدجار ألان بو. والهرطقة الجمالية، كالهرطقة التعليمية، كلتاهما شيء ردىء. فكل منهما تجاهد فى جعل الحقيقة الجزئية، تقوم مقام الحقيقة الكلية. وكل منهما تميل إلى جذبنا بعيدًا عن الأدب: أولاهما إلى مشكلات الأخلاق، وأخراهما إلى مشكلات الجمال. والحقيقة أن النقاد الجماليين، يبدون مهتمين بالأدب اهتمامًا قليلا. فهم يبدءون بالحديث عن الأدب ثم ينتقلون إلى فن الأدب، ثم إلى فن الشعر، ثم إلى نوع واحد من الشعر وهو الشعر الغنائى، ثم إلى نوع واحد من الشعر الغنائى وهو الشعر الميتافزيقى، والذى يجب أن تكون القصيدة فيه – كما يضعونها – لا حسب (ما تعنى) وإنما حسب (ما تكون)، والتى تكون المادة والشكل فيها شيئًا واحدًا، كما هو الحال فى فن الموسيقى. وعلى هذا، فإن الرأى القائل بأن تلك الموسيقى – التى تعتبر فنًّا عظيمًا حديثًا، بل أنقى فن أيضًا، يساير (موضة) الرومنسية – يماشى الرأى الطبيعى القائل بأن الغنائية هى جوهر الأدب. وإذا كانت الموسيقى هى أنقى فن، فإن الأدب – كما هو واضح – أكثر الفنون تهجينًا ولا نقاوة. لذا، عندما نتكلم – بشكل عملى – عن اللانقاوة فيما يتعلق بـ (الأدب والفنون)، يبدو كما لو أن الأدب ليس فنًّا على الإطلاق.

ومع هذا، فإن هناك طريقة أخرى لترتيب الفنون، طبقًا لدرجاتها من الترابط المتسق. ومن وجهة النظر تلك، تعتبر الموسيقى أقل الفنون ترابطًا متسقًا، فى حين أن الأدب أكثرها. فبينما يجاهد الأدب – على نحو غالب – كى يوازى – بلا جدوى – الموسيقى فى قدرتها على تزويج الشكل والمادة، فإنه يصل بكماله الخاص إلى ترابط متسق، غالبًا ما تجاهد الفنون الأخرى لتحقيقه، ولكن بدون جدوى. وبينما الموسيقى – حسب سدنى لا ينير – عبارة عن « حب يبحث

عن كلمة » ، فإن الأدب يبدأ بالكلمة ، ويبنى أبنيته على أساس الجمل والعبارات إن العقل والخيال الأخلاقى فى الأدب ، يتأملان الإنسان وخلفيات سعادته وشقائه ، ثم يتحدثان إلينا بتمام وصفاء يضاهيان . وهما يحققان ذلك بأقصى حد مستطاع من السهولة فى الدراما ، لأن جوهر الدراما – كجوهر الحياة الإنسانية – فعل ، وهو فعل خارجى مرتبط بمصادر الفعل الداخلية وإدراك الأدب – كأكثر الفنون ترابطًا متسقا يكمن محوره لافى الغنائية ، وإنما – بالأحرى – فى الدراما ، التى تقع فى المنتصف تقريباً ، بين أعمال مثل كتاب « تعليم هنرى آدمز » ، أوكتاب « ازدهار نيو إنجلند » حيث يبدأ الأدب فى الاختلاف عن النثر ، وبين قصائد فاتشل لندسى ، أو جرترود ستين حيث نجد الأدب على وشك أن يتغاضى عن الموسيقى ، أو من الممكن القول بشكل معقول ، بأن محور الأدب يكمن فى القصيدة القصصية ، أو فى الرواية ما دامت هناك أعمال مثل « الإلياذة » ومثل « هاملت » و « الأشباح » تعتبر – أولاً وقبل كل شىء – تمثيلاً خياليًّا للحياة ، بغض النظر عن مضمونها الشخصى ، ونبرتها .

٣

والآن ، قد وصلت إلى شرح حقيقة لاحظتها منذ هنيهة خلت ، وهى أنه بينما نجد النقد فى الفنون الأخرى جماليًّا بوجه عام ، نجده فى مجال الأدب يميل إلى إهمال الناحية الجمالية . وإن كنت آسفًا لهذا الإهمال ، إلّا أن السبب فى ذلك يبدو واضحًا تمامًا : وهو أن الناحية الجمالية أو الفلسفية للأدب ليست مشروعة فحسب ، وإنما تعتبر الهدف الذى لا مفرّ منه بالنسبة للناقد الأدبى . وأعتقد أن أرسطو كان على حق فى التفكير فى الأدب الخيالى ، لا كفنّ يسبب السرور أو المتعة فحسب ، وإنما كمحاكاة معقولة للحياة ، أى للفعل الإنسانى ، والطبيعة الإنسانية . كما كان أرسطو على حق فى التفكير فى الأدب الخيالى كشىء فلسفى ، لا يتوافر فى التاريخ أو العلم ، ولا أجد من الضرورى ، أن أتبع ماكس إيستمان وبعض خلفائه فى إدراك أن كل (ما نعرفه) عن الحياة ، إنما هو ما يخطرنا به العلم ، وأن المنطقة التى يمكن أن يلهو فيها الشعر سرعان ما تنكمش للا شىء . وهناك – وستبقى دائمًا هناك – لا معرفة علمية فحسب ، وإنما معرفة إنسانية ، وهى نوع من المعرفة التى نستقيها من الإنسانيات ، وبصفة خاصة من الأدب . معرفة كتلك التى يمكن أن نحصل عليها – كما يعترف دكتور جونسون – من قراءة شكسبير ، « ومن قراءة المشاعر الإنسانية

الرقيقة فى اللغة الإنسانية ، ومن المشاهد التى يمكن منها أن يقدر الناسك المتعبّد صفقات العالم وإجراءاته . وأن يتنبأ كاهن الاعتراف بتطور العواطف » . وما هو بالشىء اليسير من حكمة جونسون – تلك التى تتجاوز حكمة معظم علمائنا النفسيين والاجتماعيين اليوم – قد جاءت من الأدب العظيم .

وهذا الشعر الذى يتضمن حكمة ، لم يفهمه جونسون وحده فهمًا جيدًا ، وإنما فهمه أيضًا كل من سدنى ، ودرايدن ، وكولريدج ، وشيللى ، وأرنولد ، وإمرسون . وفى الحقيقة ، فهمه الكثيرون ، حتى وصلنا إلى عدد قليل من المتخصصين الجماليين فى عصرنا الحاضر . ولقد فهموا الحكمة – تقليديًّا – على أنها إرشاد وتعليم ، وفهموا الشاعر على أنه معلّم وهذا الفهم الاصطلاحى سيىء وغير ملائم ، لأنه يبدو وكأنه يؤكد على تأثيرات الأدب ، التى تعتبر مملكة الناقد الاجتماعية والأخلاقية ؛ فالناقد الأدبى يهتم – بالأحرى – بالحكمة (الأساسية المتأصلة) فى الأدب ، وبالحكم على صحتها ورسوخها الأخلاقى ، وثباتها ، ومدى محاكاتها للحياة . إنه يكرر قاعدة هوراس لأنها تقليدية ، إلّا أن صحتها ورسوخها هو الذى جعلها تقليدية وهنا نردّد مع روبرت فروست – الذى يعد أحكم شعرائنا المعاصرين – بأن القصيدة « تبدأ بالإمتاع ، وتنتهى بالمعرفة أو الحكمة » ، أو نردد قول بول إنجل بأن القصيدة تقدم « إثارة حكيمة » ، أو « حكمة مكثفة » كما أنه مقتنع – إذا ما أصررنا – بأن الإمتاع هو كل شىء ، ولكنه فى تلك الحالة سرعان ما يضيف بأن الإمتاع إنما يتأتى من الحكمة المعبر عنها ، كما يتأتى من التعبير عن الحكمة .

وعلى هذا ، إذا كان النقد الأدبى حكمًا جماليًّا ، فهو أيضًا – على نفس المستوى – حكم أخلاقى ، وهذان الحكمان ضروريان لتحديد « عظمة » الأعمال الأدبية . إن قصيدة مثل « ترنيمة الحياة » ، قصرت عن تحقيق هذين الاعتبارين : فهى غير متقنة من الناحية الفنية ، ونمطية من ناحية توافر الحكمة أو المعرفة . أمّا قصيدة مثل « تنتيرن آبى » ، فهى عظيمة من الناحية الجمالية ، وكما تعودنا على رؤيتها باستمرار ، فهى قصيدة حية من الناحية الأخلاقية ، ولكنها معتلة وغير راسخة ، أى أنها – باختصار – تعبير رفيع عن شىء غير حكيم ، ومن جهة أخرى فإن القصيدة التى وجهها وردزويرث إلى ميلتون (مع بعض سوناتاته الأخرى التى استوحاها بعمق من نبالة التراث الإنجليزى) تتميز بعظمة ، لتوافر هذين الاعتبارين : الشكل الفنى ، والحكمة المفهومة .

ولتقييم عظمة الأعمال الأدبية – والذى يعد مهمة النقد الأدبى الرئيسية – فإن الشىء المطلوب

تحقيقه ، هو التقييم المتكامل ، أى الجمالى والأخلاقى . ففى التقييم المتكامل الحقيق ، لا تنفصل هاتان المهمتان ، بل ستتداخلان بشكل صميمى وجوهرى تماماً كما فى الوحدة العضوية للعمل الأدبى نفسه . ولكن فى الواقع أن مثل هذا النقد العضوى مستحيل ، والحقيقة أن كل التفسير وكل التقييم – إذا ما تحدثنا بحسم – تافه وغير ملائم . فتغيير الكلمات يعنى تغيير الفكر . وشرح النص بكلمات جديدة ، يسلبه كثيرًا من معناه . والترجمة تفقره ، أو تخلق شيئًا جديدًا . وقول أى شىء – مهما كان – عن قطعة أدبية ، سواء من ناحيتها الجمالية أو الأخلاقية . يضعف أو يمسخ – طبيعة ما فيها . وعلى هذا ، فإن الناقد المتكامل المدقّق الوحيد ، إنما هو الناقد الصامت تمامًا . ولما كان هذا الزهد ، فوق طاقة ما يمكن أن يتحمله جسم ناقد ، فإنه من الممكن أن يسمح للنقاد بأن يمضوا فى النقد بقدر استطاعتهم ، وأن يتنقلوا مرارًا – عن وعى ، أو لا وعى – من نوع من الحكم ، إلى نوع آخر ، معتدين على تزامن الأدب ، باللجؤ إلى البديل . أو من الممكن أن يسمح لهم ، بأن يجعلوا نوعًا واحدًا من الحكم كى يسود ، لأنه النوع الذى يهتمون به ، أو موهوبون به ، على أن يفسحوا مكانًا ، فى نظريتهم الإجمالية – للآخرين ، كى يمارسوا بشكل أكمل ، نوعًا آخر من الحكم . ولسوء الحظ ، فإن بعض النقاد سيغرون بالذهاب إلى حد أبعد ، كى يصبحوا فرديين ومتعصبين فى استخدام أحد هذين الحكمين ، وشجب الحكم الآخر . والانشغال بنصف الحقيقة ، سيؤدى بمثل هؤلاء النقاد ، إلى الوقوع فى الهرطقة الجمالية ، أو الهرطقة التعليمية .

٤

إن نظرية النقد الأدبى التى رسمت لها تخطيطة سريعة ، يطلق على أصحابها « الإنسانيون الجدد » . لماذا مارسوها بشكل غير ملائم ، وغير واف ؟ ولماذا كان اهتمامهم بخصائص الأدب الجمالية دائمًا ثانويًّا ، وعلى نحو محدد جدًّا ، فى حين كان اهتمامهم بخصائصه الأخلاقية فى المحل الأول ، وعلى نحو محدد جدًّا ؟ لماذا أبدى بابت ومور – زعيما المجموعة – تحفظًا وتباعدًا حتى عن الأدب ؟ لماذا اختار مؤلف – الكثير من الدراسات الأدبية الجيدة التى نشرت فى سلسلة شلبرن – اختار – كعمل تتويجى – دراسة عميقة عن الديانة المسيحية ؟ ولماذا قام بابت – الذى كان أول كتاب من كتبه عن الاضطراب الحديث الذى أصاب الفنون – بتحقيق أعظم إنجازاته الكبيرة فى

كتاب عن الديمقراطية ، ثم أنهى مشوار تخصصه بكتاب عن الديانة الهندية ؟

لقد أجبت من قبل عن هذه الأسئلة ، بالقول بأن بابت ومور كانا ناقدين عامّين . كانا يؤمنان بأن فى كل شىء – تقريبًا – خطأً أو عيبًا ، مع هذه الحضارة الحديثة ، كان بابت ومور يعيشان فى عصر الطبيعية الراضية عن نفسها ، وذلك حين وعدت فكرة التقدم بتحقيق يوتوبيا ، على أن يكون العلم هو منهج التحقيق ، ولهذا ، جعلا من نفسيهما شخصين غير عامين أو شائعين ، وذلك بالتأكيد على أن مثل تلك الخطة الخادعة ، لا يمكن أن تقود إلا إلى تدمير حضارتنا أما بالنسبة للآخرين – كالاشتراكيين مثلا – فقد رأوا شيئًا أساسيًّا خطأً فى حضارتنا ، ولكنهم أخذوا يبحثون عن علاج فى نظام اقتصادى جديد . وأجابوا بأن القضايا الأعلى يجب مواجهتها بالقضايا الأدنى ، « ما دامت المشكلة الاقتصادية تصطدم بالمشكلة السياسية . والمشكلة السياسية تصطدم بدورها بالمشكلة الفلسفية ، والمشكلة الفلسفية نفسها فى النهاية ، تكون فى الغالب وبشكل حتمى لا مهرب منه – مرتبطة بالمشكلة الدينية » والذين اعتقدوا بأن حضارتنا قد سارت خطأً على المبادىء الأولى ، لم يقتنعوا بأن نقاد أدب ، وإنما كانوا نقادًا بشكل عام ، وفى النهاية ، نقادًا دينيين .

وإمكانية خدمة نفس هذه الأهداف العليا ، دون ترك ميدان النقد الأدبى ، قد تجلت بوضوح أكبر ، ربما عند رجل بحّاثة ، تأثر بهما تأثرًا عميقًا ، هو جى . آر . إليوت من كلية أمهرست . فكتابهُ « دورة الشعر الحديث » الذى نشره عام ١٩٢٩ ليس كتابًا فى الفلسفة ولا فى مادة يستخدمها الأدب لتحقيق أغراض فلسفية ، وإنما هو قطعة أصيلة من النقد الأدبى ، حيث نجد التمييز الجمالى الحساس يتفاعل مع الرؤية الأخلاقية الحادة . وبهذا الاهتمام المزدوج ، اهتم إليوت بدورة الشعر الإنجليزى كلها منذ القرن الثامن عشر . ابتداء من شيللى وبيرون ، وإنتهاء بـ هاردى وفروست ومن جاء فى عقبيهما . هذا الاندفاع الشعرى العظيم – كما فهمه إليوت – « أصيب الآن بالوهن الشديد » : « فالشعر اليوم فى إنجلترا وأمريكا يتخبط ، بحثًا عن اتجاه جديد » . إن ثيمة إليوت المسيطرة ، هى رضوخ الشعر الحديث ، الذى يهدف إلى أن يظهر كيف يمكنه أن يحقق الحرية . يقول إليوت : « ربما لم يحدث من قبل أن كان الشعر ، كما هو الآن – مشغوفًا بالتجريب إلى الدرجة الكبيرة التى هو عليها ، ولكنه فى نفس الوقت ضيق المجال » وهو يجده ضيق المجال بالنسبة للفن ، بسبب رأى خاطىء عن علاقة الشعر بالفن من جهة ، ومن جهة أخرى بالنسبة

لافتقاره إلى المعانى الإنسانية العريضة . وخلاصة قوله ، إنّ شعرنا لا يستطيع أن يعيد اكتساب حريته ، إلّا بأن يقتحم من جديد ، حواجز « المناطق العظمى فى الخيال الدينى والأخلاق » بمساعدة ميلتون « ككلاسية حية ، وكمرشدنا الرئيسى » .

ولربما كانت هناك أسباب كثيرة – يمكن أن يسوقها الناقد العام – عن سبب حاجتنا إلى تعميق فكرتنا عن الحرية ، إلّا أن إليوت كناقد أدبى – لا يهتم إلّا بسبب واحد ، هو ، أن يعيد الصحة إلى الشعر الجديد . وهو يريد أن يحرر الشعر من الانحرافات الشائهة ، عن طريق إعادته إلى التراث العظيم . وعند إعادة صلته بالماضى الحقيقى الصالح للاستخدام ، ستتاح له الفرصة للتحرك إلى الأمام ، نحو عملية الخلق الجوهرية ، بدلاً من بعثرة الجهود – بلا جدوى – فى التجريب التقنى . ولكى يكون الشعر – مرة أخرى – عظيمًا ، فإنه يحتاج إلى فلسفة إنسانية .

٥

إن الأهمية التى أولاها النقّاد الإنسانيون – بما فيهم إليوت – للوجه الفلسفى للأدب ، كثيرًا ما استنكرها – أحيانًا – هؤلاء الذين يفضلون فلسفة مختلفة ، كما استنكرها – أحيانًا أخرى – هؤلاء الذين يرون بأن الناقد الأدبى لا دخل له فى الفلسفة على الإطلاق . وأودّ أن أجيب – هنا – على التهمة الأخيرة .

أعتقد أن الإجابة تكمن فى التمييز بين الفلسفة المنظّمة والفلسفة الأدبية ، وأنا – بالطبع – أعنى بالفلسفة المنظّمة هذا النوع من الفلسفة الملخصة فى كتب التاريخ الفلسفى ، أى ذلك النوع الذى تشغل به نفسها أقسام الفلسفة فى الجامعات . وتلك الفلسفة – بهذا المعنى – هى التى ينبغى على الناقد الأدبى أن يبحث عن صداقتها ، لا أن يرتبط بها الارتباط الشرعى . وهذا ما يعنيه دبليو . سى . برونويل فى معرض حديثه عما يجب أن يتزوّد به الناقد . « أثارة ضئيلة من التدريب الفلسفى ، الذى يمكن وصفها بالجبن ... أما الجرعة الكبيرة من الفلسفة فإنها تؤدى بالموهبة النقدية – فى الغالب الأعم – إلى الغرق » ولربما كان من الأفضل القول بأنه كلما تزود الناقد بفلسفة أكثر دون تحول فى مركز ثقله كناقد . كان نقده أكثر حدة فى دقائقه المنطقية ، وأكثر إحكامًا وثراءً فى نسيجه العقلى . وعلى أية حال ، فإن الإفراط فى الفلسفة يمكن أن يخونه بسهولة ، ليصبح تطبيقًا صارمًا للأفكار ، على مجال – ليس بعد كل هذا – قابلاً للمعايير

الفلسفية . وهذا يفسر لنا ، لماذا يندر جدًّا أن يكون الفيلسوف المحترف ناقداً أدبيًّا جيدًا . فهو — فى بساطة — لا يكون فى بيته . فبالرغم من تدربه فى مجال الفكر ، فمن المحتمل أن يتعامل مع الفكر فى الأعمال الأدبية بخشونة وتسلط . إنه معوَّق ، لا لمجرد عدم كفاءته فى ميدان ما هو ملموس ومحسوس ولكن لسبب أكثر جدية وخطورة ، وهو ميله إلى مطالبة الكاتب بأن يبدو — بثبات وصلابة — فلسفيًّا بقدر الإمكان ، ثم يسخر منه ويهاجمه عندما يكون أدبيًّا ، معظم الوقت . أما طبيعة الفلسفة الأدبية فى صميمها فسهلة طليقة ، وغير منظمة ومفتوحة غير مغلقة ، وكريمة غير فردية ، وإيحائية غير حاسمة كالقرار . وبينما يعتبر الأدب أكثر الفنون ترابطًا متسقًا ، فإنه لا يهدف إلى تحقيق ترابط متخصص للفلسفة التى تعدّ الشَّرَك المتقن للفكر المجرّد . فالكتّاب — كالناس بصفة عامة — لهم فلسفة فى الحياة ، ولكنها ليست كخطة مصاغة صياغة قاعدية ، كما يفرض الفلاسفة المحترفون . فالفلسفات غير الرسمية لكتّابنا ، لا يمكن أن يحكم عليها ، إلّا نقّاد الأدب ؛ هؤلاء الذين بحكم كونهم أدبيين — يشاركون الكتّاب فى عدم ثقتهم بالأنظمة الثابتة ، وفى افتراضهم بأن العقل لا يمكن أن يعالج الواقع كله معالجة لا تبقى فيه شيئًا ، وإيمان رجل مثل أفلاطون — الذى كان رجل أدب ، مثلما كان فيلسوفًا — بأن التحليل المنطقى ، يجب أن يفسح الطريق للرمز والأسطورة ، عندما ينبغى الإشارة — أو الإلماع — إلى أسمى الحقائق .

إن الأدب ليس فلسفة ، وإنما هو — إذا ماكنت أستطيع أن أعيد هنا ما سبق أن قلته فى موضع آخر — « سجل ، بمعنى سجل الجمال ، ومجاهدة الجنس البشرى لأن يعرف ويعبر عن نفسه » . إن الأدب يمزج حبه للجمال ، بحبه للحقيقة ، ولا يهدف إلى شىء أكثر من فلسفة مساعدة على العمل ، ومترابط فى اتساق إلى الدرجة التى تمنحه الرسوخ . أما موضوعه — فهو بالضرورة — طبيعة الإنسان الداخلية . إنه يقدم فلسفة مساعدة للإنسان أو « فلسفة الحكمة » التى تحدث عنها إراسموس . إنه ليس شيئًا طفيليًّا ، وإنما هو نموّ مستقل . ومن الممكن أن يتغذى من أعمال المفكرين المنظمين ، ولكنه — على نحو ما ، ومن غير قصد — لا يتبع منطقهم بشكل صارم . إنه يستطيع — فى الحقيقة — أن يمضى فى طريقه دونهم لأن له حياته الفلسفية الخاصة ، ويمكنه أن يواصل مسيرته ، حتى ولو لم تكن هناك فلسفة من قبل ، أوكان عليها أن تتوقف عن الاستمرار . إنّ الكتّاب مفكرون ، مفكرون غير منظمين ، وكل شىء — بالنسبة لهم — كمية معدّة للطحن : التجارب الحالية والسابقة ، تراث الأدب ، تراث الفنون ، التاريخ ، العلم ، الدين ، الفلسفة ،

بل كل اهتمامات الإنسان .

ونفس الحال يصدق تمامًا على نقاد الأدب . فنشاطهم هو نشاط الكتّاب . فهم بدورهم ينجزون نوعًا مّا من الفلسفة المساعدة ، إلا أن الهدف الذى يرمون إليه مختلف . طالما ليسوا (صنّاعًا) وإنما قضاة . فالفلسفة المساعدة – بالنسبة لهم – ضرورية ، لا من أجل تبليغ الأعمال الفنية بدلالاتها ومعانيها ، ولكن من أجل تقييم دلالات تلك الأعمال الفنية ومعانيها . ولكى يقوم النقّاد بعملية التقييم هذه ، يجب أن يكونوا على وعى كبير وعظيم ، بفلسفتهم المساعدة ، أكثر من الفنان . فالفلسفة بالنسبة للفنان – فى صورتها المثالية – إيمان متوهج ، شىء يشعر به فى عمق . ولم يعد فى حاجة إلى تفكير ، شىء محدد لا يسأل إلّا عن أن تتم صياغته أو تصنيعه . وعلى هذا ، فالفنان حرّ فى أن يهبه اهتمامه الكامل كفنّان . وهناك نصيحة طيبة يسوقها جاكس مارتين إلى الفنان : «لا تفصل فنك عن إيمانها ولكن دع ما هو مميزٌ مميزًا . ولا تحاول أن تمزج ، أو تخلط بالقوة ما قامت الحياة بتوحيده توحيدًا جيدًا . وإذا ماكان عليك أن تجعل من جمالياتك مقالة عن الإيمان فإنك ستتلف هذا الإيمان . وإذا ماكان عليك أن تجعل من تقواك وتفانيك قاعدة للعملية الفنية . أو تحول الرغبة فى التهذيب والتنوير إلى منهج لفنك ، فإنك ستتلف فنك » .

ولكن هذا الكمال – غير القائم على التحليل ، والذى يوصى مارتين الفنان به – لن يكون للناقد أيضًا . فليست مهمته أن يصوغ رمزًا ، أن يفْصِل بين عناصر ، وأن يميز وأن يشرح ، وأن يصنف ، وأن يقارن ، وأن يناقض ، وأن يزن ، وأن يصل إلى نتيجة ملموسة وصريحة ، ومن أجل إنجاز هذه المهمة المعقولة ، يحتاج إلى سيطرة وإدارة معقولة لفلسفته .

وهناك – على وجه التأكيد – هؤلاء الذين يطالبون الناقد الأدبى ، بأن ينحى فلسفته جانبًا ، إذا ماكانت هذه الفلسفة تختلف عن فلسفة العمل الذى يقوم بنقده . إنهم يريدونه أن يكتم عدم رضاه . ويجب عليه – فى هذه الساعة – أن يكون كطفل برىء ، وعلى استعداد لأن يصدق قصص الجنّيّات . وهذا المطلب كما أعتقد – أمر – فى الغالب – مستحيل ، بل – وعلى أى وجه – شىء عبثى . ولكنه ليس عبثيًّا بشكل كلى . ولكن دعنى – كما يبدو لى – أن أفسر بالوصف ، كيف سيقرأ الناقد الجيّد كتابًا جديدًا بالنسبة له ، إنه سيقرؤه طبقًا لطريقتين : بالطريقة الأولى ، ثم بالطريقة الثانية ، أو على نحو آخر ، بالطريقتين معًا فى نفس الوقت . الطريقة الأولى يمكن وصفها بـ « الشعور بالكتاب » والطريقة الثانية بـ « التفكير فى الكتاب » . وأعنى بـ « الشعور

بالكتاب » . الاستجابة التأثرية لرغبة المؤلف ، مع ضمان الانطباع الكلى الذى يهدف إليه . فإذا كان الكتاب يتفق مع ذوق الناقد ومعتقداته ، فسيكون الأمر سهلاً ، اما إذا لم يتفق فإنه سيحاول إرجاء عدم رضاه ، ويتقبل العمل فى نفس الوقت تقبلاً كاملاً ، على أساس أن يحاول فهمه ، غير أن الفهم ليس نقدًا ، وعلى هذا ، يجب أن يقرأه بالطريقة الثانية ، وهى « التفكير فى الكتاب » أى القيام بالتحليل الدقيق للنموذج الجمالى ، والفكرة الأخلاقية الرئيسية ، والتأمل فى ذلك كله فى ضوء معايير الناقد ، حتى يصبح على استعداد للوصول إلى رأى ناضج عن قيمة الكتاب . فإذا كان من قبل مضطرًا إلى إرجاء عدم رضاه بعد قراءة الكتاب بالطريقة الأولى ، فإنه يكون مضطرًا الآن إلى أن يبين عدم رضاه ويبرّره .

وأعتقد أن الناقد الجيّد سيقرأ بهذه الطريقة المزدوجة ، مهما تكن فلسفته المساعدة . أما ما هى كمية الأدب الباقية على قيد الحياة ، والتى يستطيع الناقد – بأصالة وصدق – أن يتقبلها ويعجب بها ، فإن ذلك يتوقف على فلسفته الخاصة . فبالنسبة للمتطرف من معتنق الحركة الطبيعية فى يومنا هذا ، فإن كمية الأدب الضخمة من هوميروس ، وحتى منتصف القرن التاسع عشر ، إنما هى – من الناحية الأخلاقية – شيء ضال ، وعتيق ، ولا يهم إلّا المشتغلين بالآثار . أما بالنسبة لمعتنق الإنسانية ، فإن نفس كمية الأدب المشار إليها . تمثل – من الناحية الأخلاقية – « حكمة العصور » ، كما تتعارض مع حماقة الرومنسيين والطبيعيين القصيرة الأجل . ومنذ أن أخذ الرومنسيون يتظاهرون بالحكمة الرفيعة ، والطبيعيون يعلنون حبهم المتزمت للحقيقة ، والتى يعتبرها الإنسانى ملائمة لهم ، ويحاول أن يثبت فجاجتهم الفلسفية واليوم ، عندما تنطلق الطبيعية الفجّة ، منطلقة فى الأدب والفنون ، وكذلك فى مجال الفكر والعمل السياسيين يدرك الإنسانى أنه يمكن الصفح عن اللامبالاته التقريبية بالنسبة للنواحى الجمالية للكتابات المعاصرة ، كما يمكن أن يسمح له بأن يطيل النظر فى دمار دلالاتهم الأخلاقية ، واحتفائهم بإهانة الإنسان ، وانهزاميتهم الأساسية .

ما مقدار كرامة الإنسان التى نثرثر عنها ، ويرمز لها فى أدبنا الذى يعد المرآة الصادقة لأفكارنا ؟ أحيانًا ، تسخر منها الصيغ المتبقية عن الرومنسية ، وأحيانًا أخرى غالبة ، تقدم الكتب والمسرحيات عنها أفكارًا خاطئة وبشكل قذر ، حيث يُصّور الإنسان كمخلوق غير معقول ، وعبد فى أغلال الوراثة والظروف الاجتماعية . أما بالنسبة لفكرتنا ، فأية قطعة من الطبيعة هذا

الإنسان !! ما أحقره فى عملية التعقيل !! وما لا نهائيته فى التخبط !! إن هنا شيئًا يمكن أن يطبق عليه الناقد الأدبى تطبيقًا جيدًا ، فلسفة إنسانية ، مبيناً حكمه الأدبى بعلاقته بحكم عام ، أو حكم نهائى ، إذا لم يعدّ (هذا الناقد) من بين هؤلاء « غير المسئولين » الذين شجبهم أركيبالد ماكليش بقوة .

إذا كانت حياة الإنسان – فعلاً – مقرفة ، وبهيمية ، تمامًا ، كما يمثلها جانب كبير من الأدب فى عصرنا ، فإن انتصار الشر المنظم ، والمميكن ، والمنطلق الآن فى العالم ، لن يتأكد أو يتعزز إلّا بكارثة قد احتلت مكانها فعلاً ، لقد أعلن ولتر لبمان فى حماس نادر – بإحدى محاضراته فى فصل من فصول جامعة هارفارد – أن ما جعل انتصار هذا الشر الذى صاغه العلم ممكنًا ، إنما هو « المادية الكسولة المطلقة العنان لأهوائها ، وكذلك أمم العالم الحرة . هذا الرضا الودود ، الواهن ، العقيم ، المشوش . لقد بددوا بحماقة – كالمبذرين المتبطلين والسكارى – ميراث الحرية اوالنظام ، الذى انحدر إليهم من رجال اشتغلوا بجد وشقاء ، وكانوا مخلصين ، وأقوياء ومقتصدين ، ومؤمنين ، وشجعانًا . إن الكارثة التى نعيش فى وسطها ، إنما هى كارثة فى شخصية الرجال » .

وأعتقد أن السيد لبمان على صواب . ولن تنقذنا القوات الحربية الضخمة بآلاتها وعددها وحدها . وإنما يجب أيضاً ، أن نعيد اكتساب كل ميراثنا المفقود من الحرية والنظام . وعلى الحرية والنظام يعتمد الإيمان بكرامة الإنسان ، وبالتالى ، لن يستطيع هذا أن يتحقق إلّا من خلال التجديد الدينى للإيمان بالإنسان ككائن روحى . وإذا لم يكن ذلك فى مقدورنا ، فليكن تجديدًا إنسانيًّا للإيمان بالإنسان كحيوان عاقل حرّ . وهو إيمان كان ولا يزال ساريًا بثراء فى عصر واشنجتون وجيفرسون . إيمان اتخذ طريقه ، وانحدر إلينا من اليونان القديمة . لقد حققنا « عودتنا إلى الطبيعة » وآن الوقت لتحقيق عودة تاريخية عظيمة أخرى ، هى « العودة إلى الإنسان » .

إذا لم يكن للناقد الأدبى اهتمام بمثل هذه المشكلات ، فيجب عليه أن يطوى صحائفه ، ويفسح الطريق للعاصفة المجتاحة .

اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين [1]

رينيه ويليك

إن كلا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، يسمى بـ « عصر النقد » ومن المؤكد . أن القرن العشرين ، يستحق – بدوره – هذه التسمية إلى حد بعيد . لا بسبب الفيض النقدى الأصيل الذى وصل إلينا فحسب . ولكن لأن النقد – أيضًا – قد أصبح على وعى بذاته ، واستطاع أن يحقق مركزًا جماهيريًّا أعظم قدراً . كما استطاع – فى تلك العقود الأخيرة – أن يطوّر مناهج جديدة ، وتقنيات جديدة أيضاً . فالنقد – حتى أواخر القرن التاسع عشر – لم تكن له دلالة محلية خارج فرنسا أو إنجلترا . ولكنه استطاع أن يجعل نفسه معروفًا فى أقطار لم تكن إلاّ على الحدود الخارجية لمحيط الفكر النقدى : فى إيطاليا منذ كروتشه ، وفى روسيا ، وفى أسبانيا ، وأخيرًا – وليس آخرا – فى الولايات المتحدة الأمريكية . وأى مسح للنقد فى القرن العشرين ، يجب أن يضع فى اعتباره هذا الامتداد الجغرافى ، وهذه الثورات المتزامنة فى المناهج وتجدنا فى حاجة إلى بعض الأسس للاختيار من بين جبال المواد المطبوعة التى بين أيدينا .

من الواضح ، أن كثيرًا من النقد الذى يكتب – حتى وقتنا الحاضر – ليس جديدًا : فنحن لانزال محاطين بمتخلفات ، وبواق ، وَرِدَّات إلى مراحل قديمة فى تاريخ النقد . ولاتزال طريقة العرض التقليدية للكتب تقف وسيطًا بين المؤلف والجماهير العامة وتستخدم مناهج قديمة للوصف الانطباعى ، وأحكام الذوق الحاسمة والتحكمية . كما أن البحث التاريخى لايزال مستمرًّا فى أن يكون شيئًا هامًّا جدًّا بالنسبة للنقد وسيكون هناك دائمًا مكان لعقد مقارنة ساذجة بين الأدب والحياة : كالحكم على الروايات الشائعة بمقاييس الاحتمال . وبمدى صحة المواقف الاجتماعية

---

(١) نشرت هذه المقالة لأول مرة فى : Yale Review, 51, (1961), 102— 18.
ولهذا فهى مسح للنقد فى العقود الستة الأولى من هذا القرن .

(المترجم)

المنعكسة فيها. ففى كل الأقطار، يوجد كتّاب – وكتاب مجيدون فى الغالب – يمارسون هذه المناهج التى رسمها نقد القرن التاسع عشر: تذوق تأثرى، وشرح تاريخى، ومقارنة بالواقع ودعنا نعاود قراءة تلك المقالات الجذابة الساحرة التى وضعتها فرجينيا وولف، أو هذه الصور القلمية – المليئة بمشاعر الحنين إلى الماضى الأمريكى – التى رسمها فان ويك بروكسى، أو هذا الكم الهائل من النقد الاجتماعى للرواية الأمريكية الحالية. كما دعنا نشير إلى الإسهام الذى قام به البحث التاريخى لتحقيق فهم أكثر لغالبية كل العصور، ومؤلفى التاريخ الأدبى. ولكنى، سأحاول بمخاطرة لاتخلو من الغبن – أن أرسم تخطيطة سريعة، لما يبدو – بالنسبة لى – اتجاهات جديدة فى نقد القرن العشرين.

إن المرء ليفاجأ – أول كل شىء – بحقيقة مؤداها، أن هناك حركات عالمية معينة فى النقد، تجاوزت حدود أية أمة، مع أنها – أى تلك الحركات – نشأت أساسًا فى موطن واحد. كما يفاجأ المرء بحقيقة أخرى، وهى أنه بنظرة عريضة جدًّا يمكنه أن يرى أن جزءاً كبيرًا من نقد القرن العشرين، يدلل على أن هناك مشابة ملحوظة فى الهدف والمنهج، حتى ولو لم تكن هناك علاقات تاريخية مباشرة. ولا يستطيع المرء – فى نفس الوقت – أن يتمالك نفسه عن أن يلاحظ إلى أى حد تبدو الخصائص القومية أصيلة وراسخة، ولا يكاد يمكن التغلب عليها: إذ كيف يمكن لكل أمة – داخل هذا المدى الفسيح جدًّا للفكر الغربى، مع التيارات المتقاطعة من روسيا إلى الأمريكتين، ومن أسبانيا إلى إسكندناوة – أن تبقى بمفردها، تحتفظ – فى تشبث – بتقاليدها الخاصة فى النقد!

ولاشك أن لاتجاهات النقد الجديدة – أيضًا – جذورًا فى الماضى. فهى ليست بلا سوابق، وليست أصيلة أصالة مطلقة. ولا يزال الإنسان يستطيع أن يميّز بين ستة اتجاهات عامة على الأقل، والتى تعتبر جديدة فى هذا النصف الأخير من القرن:

١ – النقد الماركسى.
٢ – النقد النفسى التحليلى.
٣ – النقد اللغوى والأسلوبى.
٤ – الشكلية العضوية الجديدة.
٥ – النقد الأسطورى الداعى إلى نتائج الأنثروبولوجيا الثقافية، وتأملات كارل يونج.

٦ – ثم الاتجاه الذى توصل إلى نقد فلسفى جديد ، أوحت به الوجودية ، وآراء العالم ذات الأصل الواحد .

وسأتناول هذه الاتجاهات ، حسب الترتيب الذى ذكرتها به ، والذى يعتبر – إلى حد ما – ترتيبًا تاريخيًّا .

لقد نشأ النقد الماركسى – من حيث الذوق والنظرية – من النقد الواقعى فى القرن التاسع عشر . فهو يدعو إلى آراء قليلة قال بها ماركس وإنجلز ، ولكنه – كمبدأ منظّم – لم يكن له وجود قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر . ولقد كان فرانز ميهرنج (١٨٤٦ – ١٩١٦) فى ألمانيا ، وجيورجى بليخانوف (١٨٥٦ – ١٩١٨) فى روسيا أول ممارسيْن للنقد الماركسى ، ولكنهما لم يكونا ملتزمين جدًّا من وجهة نظر المعتقد السوفيتى الصارم الذى جاء فيما بعد . إن كلاًّ من ميهرنج وبليخانوف يعترف باستقلالية معينة للفن ، ويعتقد بأن النقد الماركسى حرىٌّ بأن يكون كعلم موضوعى للعوامل الاجتماعية المحدِّدة لصورة العمل الأدبى ، بدلاً من أن يكون كمبدأ يقرر قضايا جمالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب .

إن الماركسية الموعز بها ، إنما هى إلى حد كبير نتيجة للتطورات التى حدثت فى روسيا السوفيتية . ففى العشرينيات ، كان هناك – ولم يزل – احتمال لإمكانية توسيع رقعة الجدل والحوار حول المبادئ والأصول المختلفة . ولم يحدث إلاَّ فى سنة ١٩٣٢ أن ابتدع مبدأ منظم فرض فرضًا ، وشاع تحت مسمى « الواقعية الاشتراكية » . ويغطى هذا المصطلح نظرية تطالب الكاتب – من جهة – أن يعيد إنتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعيا من حيث وصف المجتمع المعاصر بعين متفحصة تنفذ فى بنائه ، كما تطالبه – من جهة أخرى – أن يكون واقعيا اشتراكيًّا . ويعنى هذا – من الناحية العملية – (بألا) يعيد إنتاج الواقع موضوعيًّا ،ولكن يجب عليه أن يستخدم فنه كى ينشر الاشتراكية : أى الشيوعية ، وروح الحزب ، وخطّ الحزب . إن الأدب السوفيتى – كما يعلن المنظِّرون الرسميون – يجب أن يكون « أداة للصياغة الأيدولوجية ،صياغة الطبقات العاملة بروح الاشتراكية » . وهذا المطلب ، يتفق مع قول ستالين ، بأن الكتّاب « هم مهندسو الروح الإنسانية » . وبهذا يكون الأدب – بصراحة – تعليميًّا ، بل هو عامل لخلق المثالية ، على أساس أنه يعرض لنا الحياة ، لا كما هى ،وإنما كما ينبغى أن تكون طبقًا للمبادئ الماركسية . إن النقاد الماركسيين المجيدين ، يدركون بأن الفن يتعامل مع شخصيات ، وصور ، وأفعال ، ومشاعر .

والتركيز على مفهوم « النمط » ، هو الجسر الذى يربط بين الواقعية والمثالية والنمط لا يعنى – ببساطة – المتوسط العام من الناس ، أو الممثل لهذا المتوسط ، وإنما هو – بالأحرى – النمط المثالى ، أى النموذج ، أو – فى بساطة – البطل الذى يجب على القارئ أن يحاكيه فى الحياة الواقعية . لقد أعلن جورج مالينكوف – الخبير الأكبر فى الجماليات – بأن النمطية « هى المجال الأساسى لشرح روح الحزب فى الفن . إن مشكلة النمط إنما هى دائماً مشكلة سياسية » . ومن ثم ، فإن النقد فى روسيا ، يكاد يكون كله نقدًا للشخصيات والأنماط . ويؤاخَذُ المؤلفون فى كتاباتهم على أنهم لا يصورون الواقع تصويرًا صحيحًا ، أى أنهم لا يخلعون على دور الحزب وزنًا كافيًا ، أو أنهم لا يصورون شخصيات معينة تصويرًا كافيًا يشيد بفضلهم . بالإضافة إلى هذا ، فإن النقد السوفيتى – منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة – قومى جدًّا ، وإقليمى . فلا تجد إيحاء بتأثيرات أجنبية يمكن احتمالها أو الرضا عليها ، أما الأدب المقارن ، فهو موضوع مدرج فى القائمة السوداء . لقد أصبح النقد أداة من أدوات نظام الحزب ، لا فى روسيا والدول الكثيرة التى تدور فى فلكها ، بل فى الصين أيضًا ، كما هو واضح . بل إن الآراء الأصيلة الماركسية فى الأحوال الاجتماعية ، والدوافع الاقتصادية لا تستخدم اليوم إلا بصعوبة شديدة .

لقد انتشرت الماركسية خارج روسيا فى العشرينيات بنوع خاص ، ووجدت أنصارًا وأتباعًا فى معظم الأمم . ففى الولايات المتحدة الأمريكية ، كانت هناك – فى أوائل الثلاثينيات – حركة ماركسية ، إلا أنها كانت قصيرة الأجل . ولعل أشهر دعاتها جرانفل هكس ، الذى استطاع أن يقدم تفسيرًا جديدًا – مسالمًا إلى حد كبير – للأدب الأمريكى . كما أن كتاب برنارد سميث « قوى فى النقد الأمريكى » (١٩٣٩) ، يعتبر محاولة أكثر شجاعة نحو كتابة تاريخ النقد الأمريكى من وجهة نظر اشتراكية . إلا أن تأثير النقد الماركسى يتجاوز أنصار المبدأ المتزمتين . ويلاحظ ذلك فى بعض مراحل تطور نقد كل من إدموند ولسون ، وكينيث بيرك . أما فى إنجلترا ، فإن كريستوفر كودويل (١٩٠٧ – ١٩٣٧) كان يعد الناقد الماركسى الممتاز . فكتابه الأساسى « الإيهام والواقع » (١٩٣٧) ، يعتبر – من الناحية العملية – مزيجًا غير عادى من الماركسية ، والأنثروبولوجيا ، والتحليل النفسى . وكان نقدًا ساخرًا عنيفًا ، ضد الحضارة الفردية ، والحرية « البرجوازية » المزيَّفة . أما أعظم ناقد ماركسى اليوم ، فهو جورج لوكاتشى (ولد سنة ١٨٨٥) . ومع أنه مجرىّ ، فإنه يكتب – فى غالب الأحيان – فى اللغة الألمانية . وهو يزاوج بين

فهم عميق للمادية الجدلية ومصادرها عند هيجل ، ومعرفة حقيقية بالأدب الألمانى . فمؤلفاته العديدة – ومن بينها دراسات عظيمة مثل « جوته وعصره » (١٩٤٧) ، و « الرواية التاريخية » (١٩٥٥)– تعيد تفسير أدب القرن العشرين فى ضوء الواقعية ، مع تأكيد على التضمينات الاجتماعية والسياسية ، ولكن لا يخلو ذلك من حساسية بالقيم الأدبية – وتبدو الماركسية فى أحسن حالاتها ، عندما تقوم – كوسيلة – بالكشف عن التضمينات الاجتماعية والأيدولوجية فى العمل الأدبى .

أما الاتجاه الثانى من الاتجاهات النقدية الستة المذكورة آنفًا ، فهو التحليل النفسى . ومع أن افتراضاته مختلفة عن افتراضات الاتجاه السابق ، فإنه يخدم نفس الغرض العام ، وهو : قراءة الأدب قراءة تمتد خلف سطحه الظاهرى ، أى كشف القناع عنه . ولقد قام فرويد نفسه ، باقتراح (الموتيفات) القيادية لعلم النفس التحليلى . فالفنان شخص عصابى ، يقى نفسه – عن طريق عملية الخلق التى يقوم بها – من الانهيار النفسى ، كما أنه – فى نفس الوقت – يبعدها عن أى شفاء حقيقى والشاعر يمارس أحلام اليقظة ، وينشر خيالاته على الناس ، وبهذا – وهو شىء غريب – يكتسب شرعية اجتماعية . وهذه الخيالات – التى نعرفها كلنا اليوم – قائمة على تجارب الطفولة وعقدها ، ومن الممكن أن توجد أيضاً مرموزًا إليها فى الأحلام ، والأساطير ، وحكايات الجنيات ، بل فى النكات البذيئة أيضًا . وهكذا ، يحوى الأدب مخزنًا غنيًّا ، للتدليل على حياة الإنسان اللاشعورية . ويشتق فرويد مسمى « عقدة أوديب » من مسرحية سوفوكليس المعروفة ، ويفسّر « هاملت » و « الأخوة كارامازوف » ككنايات عن الحب المحرم والكراهية ، إلا أن اهتمامات فرويد الأدبية محدودة ، كما كان دائماً يعترف بأن التحليل النفسى لم يحل مشكلة الفن . أما أتباعه ، فقد قاموا بتطبيق مناهجه ، بشكل منظم ، لتفسير الأدب . وكانت المجلة الألمانية إيماجو Imago (١٩١٢– ١٩٣٨) ، متخصصة فى معالجة هذه المشكلات . ولقد قام الكثيرون من أتباع فرويد المقربين ، بدراسة المعانى اللاشعورية ، للأعمال الفنية ، والدوافع اللاشعورية للشخصيات الأدبية المبتدعة ، وكذلك أهداف المؤلفين اللاشعورية .

ولقد انتشر التحليل النفسى الفرويدى ببطء ، فى أنحاء العالم . فالدكتور إرنست جونس – الطبيب الإنجليزى الذى قضى سنوات طويلة من عمره فى تورنتو – وضع فى بواكير عام ١٩١٠ مقالاً عنوانه : « عقدة أوديب . كتفسير لغموض هاملت » ، وفى أمريكا قام فردريك كلارك

بريسكوت سنة ١٩١٢ ، بتفسير علاقة الشعور والأحلام » فى ضوء التحليل النفسى . ويقوم النقد الأدبى الفرويدى الخالص – فى العادة – بإطلاق العنان ، للبحث الذى لا يكلّ عن الرموز الجنسية ، وكثيرًا ما يعتدى على المعنى . ووحدة العمل الفنى ، وتماسكه . ولكن – مرة أخرى – فإن مناهج التحليل النفسى – كما هو الحال فى الماركسية – قد أسهمت فى أدوات كثير من النقاد الجدد الذين لا يمكن أن تطلق عليهم فى بساطة صفة الفرويدية . فقد استطاع إدموند ولسون – فى كتابه « الجرح والقوس » – أن يستخدم المنهج الفرويدى ببراعة ، لتفسير ديكنز وكبلنج ، تفسيراً نفسيًّا كما قام هربرت ريد – فى إنجلترا – بالدفاع عن شيللى ، وتفسير وردزويرث بأفكار نفس المدرسة .

أما الاتجاه النقدى الثالث فى القرن العشرين ، فيمكن أن يطلق عليه الاتجاه اللغوى . ولقد تعامل – بشكل جدّى – مع قولة مالارميه الشهيرة ، بأن « الشعر لا يكتب بالأفكار ، وإنما بالكلمات » غير أنه يجب على المرء ، أن يميّز بين مداخل متعددة فى أقطار مختلفة . ففى روسيا – فى أثناء الحرب العالمية الأولى – أنشئت « جمعية دراسة اللغة الشعرية » Opojaz ، والتى أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . وفى مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية – أول كل شىء – بمشكلة اللغة الشعرية ، وفهموها على أساس أنها لغة خاصة تتميز بـ « تشويه » متعمد للغة العادية ، عن طريق الالتزام بـ « انتهاك منظم » ضدها . لقد درسوا – بصفة أساسية – الطبقة الصوتية للغة ، وتناغمات الحروف اللينة ، والحروف الصائتة ، والقافية وإيقاع النثر ، والوزن ، ولكنهم درسوا – بشكل مكثف – مفهوم الصوتيات كما تطوّر على يد سوسور ومدرسة جنيف أولاً ، ثم على يد اللغويين الروسيين من أمثال تروبتسكوى . لقد ابتكروا كثيراً من المناهج التقنوية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبى ، والذى فهموه – غالباً بشكل آلى – على أنه محصلة لمجموعة حيله المستخدمة . لقد كانوا وضعيين مع المثال العلمى للبحث الأدبى .

وفى ألمانيا – بعد الحرب العالمية الأولى – طُبِّقت مفاهيم لغوية مختلفة جدًّا على دراسة الأدب ، قام بها – بصفة أساسية – مجموعة من البحّاث الرومانسيين . ولقد استطاع كارل فوسلر (١٨٧٢ – ١٩٤٩) فى كتب تحليلية ممتازة كثيرة – يمتد مداها من دانتى إلى راسين ، وشعر العزلة الأسبانى – أن يستغل قول كروتشه – فى تطابق اللغة والفن – لدراسة تركيب الجملة لغويًّا ، ودراسة الأسلوب كعملية فردية . ولقد قام ليو اسبتزر (١٨٨٧ – ١٩٦٠) بتطوير منهجه فى تفسير

الأسلوب – أولا – بدافع من فرويد . ولقد سمحت له ملاحظة الخصيصة الأسلوبية ، بأن يستخلص « سيرة روح » ، إلا أن اسبتزر أنكر ، فيا بعد – منهجه الذى بدأ به ، وتحول إلى الغسير البنائى للأعمال الأدبية ، والتى يظهر فيها الأسلوب – إذا ما لوحظ بدقة – كسطح يقود الدارس إلى اكتشاف دافع مركزى ، مثل موقف أساسى ، أو طريقة لرؤية العالم ، لا تكون – بالضرورة – لاشعورية ، أو شخصية . ولقد قام اسبتزر بتحليل مئات المقطوعات التى اختارها من أعمال أدبية معينة ، مستخدماً فى ذلك فصائل نحوية ، وأسلوبية وتاريخية ، بأصالة لا يباريه فيها أحد . وتتعلق غالبية أعمال اسبتزر بالأدب الفرنسى ، والأسبانى ، والإيطالى ، إلاّ أنه فى غضون سنواته الأخيرة التى قضاها فى الولايات المتحدة الأمريكية ، قام – إلى جانب ذلك – بتفسير أشعار من دون Donne ، ومارفيل ، وكيتس ، وويتمان ، ونصوص أخرى إنجليزية وكان اسبتزر يعمل – عادة – فى نطاق محدود ، ويركز – فى الغالب – على الفروق الدقيقة فى مقطوعات معينة . ولقد استخدم إريك أورباخ (١٨٩٢ – ١٩٥٧) – بالضرورة – نفس المنهج . فكتابه « المحاكاة » (١٩٤٦) ، عبارة عن دراسة للواقعية من هوميروس إلى بروست . ويبدأ دائمًا بمقطوعات فردية ، يحللها تحليلاً أسلوبيًّا بهدف أن تعكس التاريخ الأدبى ، والاجتماعى ، والعقلى . ومفهوم أورباخ للواقعية خاص به جدًّا ، ولربما تناقض مع نفسه فيه . فالواقعية بالنسبة له شيئان : نظرة ملموسة فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، ثم حاسة وجود – مفهومة فهمًا مأسويًا – على أساس أن الإنسان فى وحدته يواجه قرارات أخلاقية .

ولقد صادف النمط الألمانى فى الأسلوبية نجاحًا مدهشًا فى العالم المتكلم الأسبانية . ويعتبر داماسو ألونزو (ولد سنة ١٨٩٨) ، أكبر ممارسيه امتيازًا . فهو الذى أخذ يطابق النقد الأدبى مع الأسلوبية ، ويعيد تقييم الشعر الأسبانى بحاسة ذوق جديدة على شعر العصر الباروكى ، وجونجورا ، وسانت جون أوف كروس . غير أن ألونزو – لسوء الحظ – غالباً ما يهجر المناهج اللغوية ، والأسلوبية فى سبيل التفاتات إلى بعض من الرؤيات الغامضة أشد الغموض .

ومن الغريب جدًّا ، أن مثل هذا النقد اللغوى ، والأسلوبى ، لم يجد مكانًا له فى العالم الأنجلو سكسونى . وهنا – للأسف – اتسعت الهوّة بين اللغويات ، والنقد الأدبى . فالنقاد ، ازداد جهلهم بفقه اللغة التاريخى والمقارن ، فى حين أن اللغويين – وخاصة المنتمين إلى مدرسة ييل ، التى كان يرأسها المرحوم ليونارد بلومفيلد – أعلنوا صراحة افتقارهم إلى الاهتمام بمسائل الأسلوب

واللغة الشعرية . وعلى أية حال . فإن الاهتمام باللغة شيء واضح بين النقاد الإنجليز والأمريكان . ولكنه – بالأحرى – اهتمام بـ « علم المعانى » . وبتحليل دور اللغة « الانفعالية » . فى مقابل اللغة الذهنية . والعلمية . ويمكن تلمّس أساس ذلك فى النظريات التى قدمها آى . إيه . ريتشاردز .

ولقد استطاع آى . إيه . ريتشاردز (ولد سنة ١٨٩٣) . أن يطور نظرية فى المعنى . تميّز بين كل من الحس . ودرجة الصوت . والشعور . والهدف . وتؤكد – فى مجال الشعر – غموض اللغة . وفى كتابه « النقد التطبيقى » (١٩٢٨) . حلّل – فى أستاذية . ومهارة فائقة – المصادر المختلفة التى يرجع إليها سوء فهمنا للشعر . عن طريق استخدام البحوث التى كتبها تلاميذه عن قصائد مجهولة المؤلف . ولكن العمل التحليلى الذى قام به ريتشاردز – لسوء الحظ – يبدو – فى نظرى – موشىّ بنظرية عن التأثير النفسى للشعر . والتى تبدو لى خاطئة . بل ضارّة أيضًا بالدراسة الأدبية فريتشاردز لا يعترف بعالم القيم الجمالية . وإنما قيمة الفن الوحيدة تكون فى الترتيب النفسى الذى يفرضه علينا (الفن) : وهو ما يسميه ريتشاردز بـ « تمذجة الدوافع » . أى معادلة المواقف التى يحدثها الفن . ويعتبر الفنان – غالبًا – كالمداوى العقلى . أما الفن . فهو العلاج النفسى . أو المنشِّط لأعصابنا . لم يكن ريتشاردز قادرًا على وصف تأثير الفن هذا . بشكل ملموس . مع أنه يدّعى بأن الفن (فى نظره) سيحل محل الدين كقوة اجتماعية . ولكنه سلّم – فى النهاية – بأن الوضع المتوازى المرغوب تحقيقه . يمكن تقديمه من خلال : « سجّادة . أو إناء . أو إيماءة . تماماً كالبارثينون (هيكل الإلهة أثينا) » . ولا يهّم أن نحبّ الشعر الجيد . أو الشعر الردئ . طالما نحن الذين نأمر عقولنا . وهكذا . فإن نظرية ريتشاردز – العلمية فى مزاعمها . والتى تدعو غالبًا إلى مستقبل متقدم لعلم الطب العصبى – تنتهى فى التحليل النقدى . فهى تؤدى إلى فصل تام بين الشعر كبناء موضوعى . وعقل القارئ . فالشعر مقتطع – عمداً – من المعرفة كلها . بل إنه مرجع إلى الواقع . إن الشعر يصوغ الأساطير صياغة متقنة متماسكة . تلك الأساطير التى يعيش بها الناس . مع أنها غير حقيقية . ويمكن أن تكون – فى ضوء العلم – مجرّد « تعبيرات مزيّفة » .

إن تحليل – أو تفكيك – ريتشاردز للشعر إلى فرصة نرتّب فيها دوافعنا كوسيلة نحو علم صحة عقلية . يبدو لى طريقًا مسدودًا أمام النظرية الأدبية . غير أن ريتشاردز يتميز بميزة حقيقية . وهى قدرته على تحويل الانتباه إلى لغة الشعر . فى الوقت الذى كانت تعليماته النفسية الأساسية محل تجاهل . كان فى مقدور منهجه فى التحليل أن يقدم نتائج ملموسة . وهذا ما فعله – بالضبط –

وليم إمبسون (ولد سنة ١٩٠٦) . فقد تجاهل نظرية ريتشاردز الانفعالية فى أول الأمر ، ثم نبذها فيما بعد ، واستطاع أن يطوّر مفهوم ريتشاردز المتعلق بمرونة اللغة الشعرية وغموضها ، باستخدام تقنية التعريفات المتعددة . ففى كتابه « سبعة أنماط من الغموض » (١٩٣٠) ، يلاحق إلى أقصى الحدود – التضمينات الشعرية والاجتماعية ، فى الشعر المتصف بالصعوبة ، والفطنة ، والمجازية ، مستعينًا فى ذلك بمنهج التحليل اللفظى ، والذى يفقد – فى الغالب – كل صلته بالنص ، ويغرق فى التداعيات الشخصية . وفى كتبه الأخيرة ، قرن امبسون هذا التحليل المتعلق بدلالات الألفاظ بأفكار مستخلصة من التحليل النفسى والماركسية . أما فى الوقت الحاضر . فقد هجر – من الناحية العملية – مجال النقد الأدبى إلى نوع معين من التحليل اللغوى . لا يكون – فى الغالب – إلاّ ذريعة لإطلاق صواريخ الألعاب النارية . التى تعبّر عن سرعة بديهته وبراعته العميقة .

ولقد كان لأتباع ريتشاردز من محلّلى دلالات الألفاظ ومعانيها – تأثير هام على كثير من النقاد الأمريكيين الذين يسمون فى الغالب – « النقاد الجدد » . فقد أضاف كينيث بيرك (ولد سنة ١٨٩٧) إلى مناهج الماركسية والتحليل النفسى والأنثروبولوجيا ، البحث فى دلالات الألفاظ ومعانيها ، كى يبتدع نظامًا للسلوك والدوافع الإنسانية . التى لا تستخدم الأدب إلا كوثيقة أو صورة . لقد كان بيرك – فى بداية أمره – ناقدًا أدبيًا جيدًا ، إلا أن أعماله فى العقود الأخيرة ، يجب وصفها بأنها – بالأحرى – تهدف إلى فلسفة معنى ، وسلوك إنسانى ، وفعل . وعلى هذا فإن مركزه لا محل له فى مملكة الأدب على الإطلاق . ففى نظريته ، تختفى الفروق بين الحياة والأدب ، وبين اللغة والفعل .

ولكن ، إذا كان امتداد النقد عند بيرك قد وصل إلى أقصى أطرافه وحدوده ، فإن كلينيث بروكس (ولد سنة ١٩٠٦) يقف على الطرف الآخر المضاد . فهو يبدأ – بدوره – من ريتشاردز ، ولكنه يصل إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف . فهو يتناول مصطلحات ريتشاردز ، ويجرّدها من افتراضاتها النفسية ، ويحولها إلى أداة للتحليل . وهذا ما يسمح لبروكس – وهو لا يزال يتحدث عن المواقف – بأن يحلل القصائد بشكل محسّ ، كبنايات من التوترات . ومن الناحية العملية ، كبنايات من التناقضات والمفارقات . ويستخدم بروكس هذه المصطلحات بشكل واسع جدًّا . وتشير المفارقة إلى الاعتراف بالتعارضات ، والغموض ، وتصالح الأضداد ، وهذا ما يجده بروكس – على حد قوله – فى كل الشعر الجيد المركب . يجب أن يكون الشعر مفارقة ، أى قادرًا

على الصمود أمام التأمل المفارق . ولاشك أن هذا المنهج ، يمكن تطبيقه – على أحسن وجه – على أعمال الشاعر دون أو شكسبير ، وإليوت أوييتس ، غير أن بروكس ، استطاع أن يثبت أن هذا النوع من التحليل ، يمكن تطبيقه أيضًا على وردزويرث وتنيسون ، وجراى وبوب . أما النظرية التى تؤكد على المعنى النصى أو الحرفى للقصيدة – أى على كليتها ، وعضويتها – فهى ما أسميه « النمط الرابع فى نقد القرن العشرين » أى الشكلية العضوية والرمزية .

ولهذه الشكلية العضوية سوابق متعددة : فلقد بدأت فى ألمانيا فى أخريات القرن الثامن عشر ، ورحلت إلى إنجلترا مع كولريدج . ومن خلال قنوات غير مباشرة ، دخل الكثير من أفكارها نظريات الرمزية الفرنسية فى أواخر القرن التاسع عشر ، ولكن بشكل مباشر وأوضح . ولقد وجدت هذه الشكلية الرمزية من هيجل ودى سانتيز صياغة مؤثرة فى جماليات بنديتو كروتشه . وعلى هذا ، فإن كولريدج ، وكروتشه ، والرمزية الفرنسية تعتبر السوابق المباشرة للحركة الإنجليزية الأمريكية الجديدة التى تسمى « النقد الجديد » ، مع أن الشىء العجيب والغريب ، أن هذا التقليد – الذى يعد مثاليًّا فى افتراضاته الفلسفية – ينضم هنا إلى السيكلوجية الوضعية ، وإلى استخدام ريتشاردز لدلالات الألفاظ ومعانيها .

ولقد سيطر بنديتوكروتشه (١٨٦٦ – ١٩٥٢) سيطرة تامة على النقد الإيطالى والبحث الأدبى طوال الخمسين عامًا الماضية ، إلا أن نظرياته – خارج إيطاليا – لم يكن لها إلا تأثير سلبى بل إن المبشر الداعية له فى هذا القطر جويل اسبنجارن – المؤرخ الحاذق لنقد عصر النهضة – يكاد يفهم مبادئ كروتشه الخاصة بصعوبة شديدة فكتابه «استيكا» (١٩٠٢) يقدم نظرية فى الفن . على اعتباره حدسًا . وهو فى نفس الوقت تعبير والفن بالنسبة لكروتشه ليس حقيقة فزيائية . ولكنه مسألة عقلية صرفة ليست هى المتعة ولا الأخلاق ، ولا العلم ، ولا الفلسفة . وليس فيها تفريق بين الشكل والمضمون . والرأى العام القائل بأن كروتشة « شكلى ، أو « المدافع عن الفن للفن » ، رأى خاطئ . فالفن يؤدى فعلاً دورًا فى المجتمع ، بل يمكن أن يتحكم فيه . وفى نقده ، يولى كروتشه الشكل – بالمعنى العادى – بعض الاهتمام ، ولكنه يُولى اهتمامه لما يسميه « الوجدان المرشد ، أو القائد » . وفى توحيدية كروتشه الحاسمة ، لايوجد مكان للتصنيفات البلاغية ، ولا للأسلوب ، ولا للرمز ، ولا للأجناس ، ولا حتى للتمييز بين الفنون ، لأنه يعتبر كل عمل فنى تعبيرًا حدسيًّا فريدًا فى ذاته . وهناك عند كروتشه توحّد بين المبدع ، والعمل ، والقارئ .

ولا يستطيع النقد إلا أن يقدم شيئاً قليلاً ، لايزيد على أن يزيح العقبات من أمام هذا التوحّد ، وأن يبدى رأيًا عما إذا كان العمل شعرًا أو غير شعر . ورأى كروتشه متماسك بشكل ملحوظ تماسكًا جيداً ، وغير معرض للاعتراضات التى تهمل أساسه فى ميتافزيقية مثالية . وإذا ما اعترضنا على أن كروتشه يهمل وسيلة الفن أو تقنيته ، فإنه يجيبنا على ذلك « بأن ما هو خارجى لم يعد عملاً فنيًا » . التاريخ الأدبى ، وعلم النفس والسيرة ، والاجتماع ، والتفسير الفلسفى ، والأسلوبيات ، ونقد النوع كل ذلك مستبعد من خطة كروتشه وعالمه . وهنا نصل – فى ممارسة كروتشه النقدية – إلى خدسية ، من الصعب تمييزها عن الانطباعية فهى تعزل مقطوعات جذابة ، أو مقطوعات مجموعة على نحو تحكى عن منطوقات من الحكم لا تناقش . وبسبب تأثير كروتشه – بصفة أساسية – يمثل النقد الإيطالى اليوم موقفًا مختلفًا تماماً عن النقد فى أى قطر آخر . ففيه معرفة واسعة مكتسبة ، وذوق ، وحكم ، ولكن ، من جهة أخرى ، ليس هناك تحليل منظم للنصوص ، ولا تاريخ ثقافى ، ولا أسلوبيات ، إلا بين مجموعة صغيرة من النقّاد ، تعتبر – بالقطع – ضد الكروتشية فى نظراتها (مثل جيوسيب دى روبرتيز ، وجيانفرانكو كوتينى) وتميل – بدلاً من هذا كله – نحو الأسلوبيات .

أما فى ألمانيا ، فهناك مفهوم عضوى رمزى للشعر ، نشط كنتيجة للتأثير الفرنسى ، داخل دائرة تلتف حول الشاعر ستيفان جورج . ولقد استطاع تلاميذ جورج أن يصوغوا أقوال أستاذهم وتلميحاته فى صورة من النقد ، تؤكد – لأول مرة ، وبعد فترة طويلة من النظرية الحقائقية الفيلولوجية Philalagical Factualism – على عقيدة نقدية ، لها معايير حاسمة . ولسوء الحظ ، فإن النظرات الأصيلة لهذه المدرسة فى طبيعة الشعر ، قد شوّهتها نغمة نظرية – لا تطبيقية – من الخطابية ، والمزاعم الأرستقراطية ، وغالبًا ما تكون ذات صوت مرتفع مضحك ، وآراء يغلب عليها الوقار المهيب . ويعدّ فردريك جوندولف (١٨٨٠ – ١٩٣١) أحسن تلاميذ ستيفان جورج . ولقد قام جوندولف بدراسة تأثير شكسبير على الأدب الألمانى ، كما وضع كتابًا ضخمًا عن جوته (١٩١٦) ، حاول فيه أن يترجم « شخص » جوته كوحدة من الحياة والعمل ، تبعًا لخطة تسمح بترتيب كتاباته فى ثلاث فصائل أساسية : فصيلة غنائية ، وثانية رمزية ، وثالثة مجازية . ومع أن الكتاب أُلّف بطريقة لطيفة ، وأُحسن تركيبه ، فإنه فشل فى الإقناع . فقد حوّل « شخص » جوته الإنسانى البارز ، بل حتى البرجوازى ، إلى خالق ، وإنسان

أسمى ، من أجل الخلق ذاته . ولكن فى كتابات جوندولف – وخاصة تلك المتعلقة بهوجوفون هو فمنستال الحسّاس اللطيف ، ورودولف العاطفى (١٨٧١ – ١٩٤٥) – وجدت ألمانيا طريقها ، وذلك بالعودة إلى التراث ، وإعادة بسط النظرة القديمة للشعر كرمزية .

وفى فرنسا ، وجد النقد الشكلى إعادة عرضه الأعظم تأثيرًا فى كتابات بول فاليرى (١٨٧١ – ١٩٤٥) . وفاليرى – على النقيض من كروتشه يؤكد على انفصال كل من المؤلف ، والعمل ، والقارئ . كما يؤكد على أهمية الشكل ، منفصلا عن العاطفة ، ويأخذ الشعر بعيدًا تمامًا عن التاريخ ، إلى عالم المطلق . وهناك – بالنسبة لفاليرى – هوة عميقة بين عملية الخلق ؛ والعمل الفنى . ويبدو – فى بعض الأحيان – كما لو أن فاليرى ، لايكاد يهتم بالعمل الفنى ، ولكن بعملية الخلق وحدها . وهو يبدو مقتنعاً بتحليل عملية الخلق بوجه عام . فالشعر ليس إلهامًا ، ولا حلمًا ، وإنما صناعة يجب أن يكون لا شخصيًّا ، حتى يكون متقنًا . ودائماً ما يبدو له الفن العاطفى أقل منزلة . ويجب أن تهدف القصيدة إلى أن تكون « خالصة نقية » ، وشعرًا مطلقًا ، محرّرًا من المزجات الواقعية والشخصية ، والعاطفية . شعر لا يمكن نثره ، ولا يمكن ترجمته . فهو عالم متماسك البنيان ، من الصوت والمعنى ، وعلى هذا ، فهو متوشج بإحكام إلى الدرجة التى لا نستطيع فيها أن نميّز بين الشكل والمضمون . إن الشعر يستغل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ، نائيًا بنفسه عن الكلام العادى بالصوت والأوزان ، وكل حيل التصور. إن لغة الشعر هى لغة داخل اللغة ، لغة مشكّلة تمامًا . إن الشعر بالنسبة لـ فاليرى مسألة حسابية ، وتمرين ، بل هو لعبة ، وأغنية ، وترنيمة ، وسحر ، وفتنة . إنه مجازى ، وتعويذة : أى مصالحة بين الصوت والمعنى ، والتى تستطيع – بمواضعاتها الخاصة ، بل حتى بمواضعاتها التحكمية – أن تنجز العمل الفنى المثالى ، المتوحّد ، والمطلق ، والممتد خلف الزمن . إن الرواية – بتعقيدات حبكتها ، ولا علاقاتها بالموضوع والتراجيديا ، باجتذابها للعواطف المتقدة والشديدة الانفعال ، تبدوان – بالنسبة لـ فاليرى – جنسين أدنى منزلة ، بل هما ليسا بفنيين صحيحيين تماماً . إن فاليرى يدافع عن وضع يبدو متطرفاً فى تزمته ، وتعرضه للانتقاد ، بالنسبة للثغرات التى فيه ، وعدم تماسكه . ولكنه ظل مفيداً فى التأكيد على الاهتمام الأساسى لبحوث الشعر الحديثة : اكتشاف التمثيل الخالص ، و « الرؤية غير الوسيطة » وما أخذ يبحث عنه أيضاً ، شاعران عظيمان من شعراء القرن – هما : إليوت وريلكه .

والعلاقة بإليوت واضحة . ففيه نجد النسخة الإنجليزية لنظريتى الشكلية ، والرمزية . فقد قام إليوت بتعريف التغيّر الكبير الذى طرأ على الذوق الشعرى فى عصرنا ، كما قام بالتأكيد على العودة إلى التراث الذى يصفه بـ « الكلاسية » . ونظرية إليوت المتعلقة بالشعر ، تبدأ بسيكلوجية الخلق الشعرى . فالشعر ، ليس هذا « الفيض العفوى للأحاسيس القوية » ، ولا هو التعبير عن الشخصية ، وإنما هو تنظيم غير شخصى (موضوعى) للأحاسيس ، يتطلب « حساسية متوحدة » ، وتعاونًا من الذهن مع المشاعر لتحقيق « المعادل الموضوعى » الصحيح ، والبناء الرمزى للعمل الفنى . ونجد عند إليوت صراعًا ما بين كلاسية أيدولوجية ، وذوقه التلقائى الخاص ، والذى يمكن وصفه بالباروكية ، والرمزية . وانشغال إليوت المتزايد بالثبات على المبدأ ، قاده إلى مدخل خاطئ نحو معيار مزدوج فى النقد : جمالى ، ودينى . فهو يعود إلى تفكيك وحدة العمل الفنى ، والتى بقيت رؤية أساسية للجماليات التى يعتنقها الشكليون .

ولقد تجمعت نزعات إليوت وريتشاردز فى شكل أكثر تأثيرًا — فى إنجلترا على الأقل — فى أعمال فرانك ريموند ليفز (ولد سنة ١٨٩٥) وأعمال تلاميذه الذين التفوا حول مجلة Scrutiny (١٩٣٢ — ١٩٥٣) . إن ليفز إنسان يتمسك بقواعد راسخة ، وسلوك جدلى عنيف جاف . وفى سنواته الحالية ، قام — بشكل صارم — بتحديد خلافاته مع التطور الذى طرأ أخيرًا — على كل من إليوت وريتشاردز . غير أن نقطة بدايته هى : ذوق إليوت ، وتقنية ريتشاردز فى التحليل . ويختلف عنهما — بصفة أساسية — فى أنه يهتم اهتمامًا أرنولديًّا قويًّا بالإنسانية الأخلاقية إن ليفز يمارس قراءة النص قراءة دقيقة ، كما يمارس تدريبًا للحساسية ، إلا أن ذلك لا يستخدم — إلا على نحو محدود جدًّا — فى النظرية الأدبية ، والتاريخ الأدبى . ولكن الحساسية مع ليفز تعنى أيضًا حاسّة التراث ، واهتمامًا بالثقافة المحلية ، والمجتمع العضوى للريف الإنجليزى القديم . لقد قام بنقد الحياة الأدبية الإنجليزية المتسمة بالطابع التجارى ، وطالب بالحاجة الشديدة إلى مبدأ ونظام اجتماعيين ، وإلى « نضج » ، و « سلامة عقلية » ، و « نظام » ، إلا أن هذه المصطلحات تتعلق بشئون الحياة الدنيا على نحو خالص ، كما تتضمن مثاليات دى . إتش . لورانس . وغالباً ما يكون اهتمام ليفز بالنص اهتمامًا خادعًا : فهو سرعان ما يهجر السطح اللفظى ، فى سبيل التعريف بعواطف معينة يقوم المؤلف بتوصيلها . وبهذا ، يصبح ناقداً اجتماعيًّا وأخلاقيًّا ، يصرّ على استمرارية اللغة والأخلاق ، وعلى أخلاقية الشكل .

أما ما يسمى بالنقاد « الجنوبيين » ، فهم يلتقون مع ليفز فى مكان عام يقع بين إليوت وريتشاردز ، كما يقاسمونه اهتمامه بشرور التمدن ، والمتاجرة ، والحاجة إلى مجتمع صحى ، يستطيع — وحده — أن ينتج الأدب الحيوى . إن النقاد « الجنوبيين » — وعلى رأسهم : جون كرو رانسوم ، وألان تيت ، وكلينث بروكس ، وآر . بى . وارن — يختلفون عن إليوت فى نبذهم لعاطفيته . فهم يعترفون بأن الشعر ليس مجرد لغة انفعالية ، وإنما نوع خاص من المعرفة التى تمثل شيئًا . إن جون كرو رانسوم (ولد سنة ١٨٨٨) ، يجادل — فى كتابه « جسم العالم » (١٩٣٨) — مسألة الشعر ، وهو يقوم بتوصيل حاسة متعلقة بخصوصية العالم.فالشعر الحقيقى عنده ، هو الشعر الميتافيزيقى ، والإدراك الجديد لـ « شيئية » العالم ، والتى يقوم بتوصيلها — أساسًا — مجاز ممتد ، ورمزية نفاذة إن رانسوم يؤكد على نسيج » الشعر ، وعلى ما يبدو أنه تفصيل غير مرتبط بالموضوع ، وبهذا ، فهو يسير بقوة نحو خطر انشقاق جديد داخل العمل الفنى ، أى بين « البناء » و « النسيج » أمّا ألان تيت (ولد سنة ١٨٩٩) فإنه — مثل رانسوم — مشغول بالدفاع عن الشعر ضد العلم . فالعلم يمنحنا التجريد ، أما الشعر فيمنحنا الملموسية . وإذا كان العلم معرفة جزئية ، فإن الشعر معرفة كاملة . إن التجريد يعتدى على الفن . والفن الجيّد ينبثق من اتحاد الذهن مع الشعور ، أو — بالأحرى — من « التوتر » بين التجريد ، والمحسوسية .

وهناك نقاد آخرون لا يمكن مناقشتهم هنا فى شئ من التطويل ، وهم يشتركون — بوجه عام — فى هذه النظرة العضوية الرمزية ، مثل : آر . بى . بلاكمير (ولد سنة ١٩٠٤) . والذى يعتبر — على أية حال — قارئًا حاذقًا للشعر ، إلاّ أنه يبدو — فى السنوات الحالية — يزداد تورطاً فى شرك خاص من المصطلحات ، والمشاعر المراوغة . ومثل : دبليو . كيه . ويمسات (ولد سنة ١٩٠٧) الذى يحاول دعم تعاليم مدرسة النقد الجديد ، ومثل : يفور ونترز (ولد سنة ١٩٠٠) ، الذى يعتبر أكثر النقاد الأمريكيين معقولية وأخلاقية ، ولكنه لايزال يقاسمهم ذوقهم العام ، ومناهجهم فى التحليل .

ولاشك أن مدرسة « النقد الجديد » — التى تبدو لى نظراتها الأساسية صحيحة ومشروعة لنظرية شعرية — قد وصلت إلى نقطة الاستهلاك ، فالحركة — فى بعض مناحيها — لم تعد قادرة على الذهاب إلى ما وراء مجالها المحدد الذى بدأت به رحلتها ؛ فمجال اختيارها من الكتّاب الأوربيين ضيق بشكل شاذ . أما النظرة التاريخية فلاتزال قصيرة جداً . فالتاريخ الأدبى مُهْمَل . والعلاقات

مع اللغويات الحديثة متروكة . بلا كشف أو ريادة . على أساس أن دراسة الأسلوب . واللغة . والوزن . تبقى – فى الغالب – كنوع من الهواية . وتبدو الجماليات الأساسية – غالبًا – دون أساس فلسفى مؤكد . ومع هذا . لاتزال الحركة – على نحو لا يسهل تقديره – ترفع من مستوى الوعى والإمتاع العقلى فى النقد الأمريكى . فقد استطاعت أن تطور مناهج بارعة لتحليل الصور والرموز . وأن تبشر بذوق جديد يتعارض مع التراث الرومنسى . كما استطاعت أن تمدّ الشعر بدفاع هام فى عالم يسيطر عليه العلم . إلا أنها ليست بقادرة على تجنب خطر التحجر . والمحاكاة الآلية . ويبدو أن الفرصة لاتزال متاحة أمامها للتغيير .

ولاتزال هناك حركة جدلية داخل حدود الشكلية . هى مدرسة « شيكاغو الأرسطية » . التى تحدت – حديثًا – اهتمام « النقد الجديد » باللغة الشعرية والرمزية . وهذه المدرسة تؤكد على الحبكة . والتركيب . والنوع الأدبى . واستطاع أصحابها أن يحرزوا أهدافًا عديدة جيدة ضدّ الذين يتصيدون التناقضات . والرموز . والغموضيات . والأساطير – غير أن آر . إس . كرين . وإلدر إلسون لم يكونا قادرَين على تقديم حلول إيجابية إلى ماوراء التصنيف المجدب لأنماط البطل ، وبناء الحبكات ، والأنواع الأدبية. فالغلاف الواقى الخارجى للبحث ، يخفى تحته عدم حساسية . أو تبلدًا إزاء القيم الجمالية . وهكذا يبدو ممارسة أكاديمية مسرفة . قُدِّر عليها أن تذوى على عريشتها كالكرمة .

أما الاتجاه الخامس فى قائمتنا النقدية – والأكثر نشاطًا وحيوية فهو النقد الأسطورى . ولقد تطور هذا النقد من الأنثروبولوجيا الثقافية . ومن تصور يونج للاشعور كمستودع جمعى « للنماذج النمطية الأصلية » ، ومن تصورات الجنس البشرى البدائية. لقد كان يونج نفسه حذرًا من تطبيق فلسفته على الأدب . إلا أن مجموعات كاملة من النقاد فى إنجلترا وأمريكا . ألقوا بهذا الحذر إلى الريح . وحاولوا اكتشاف أساطير الجنس البشرى الأصلية التى تكمن خلف الأدب كله : الأب المقدس . النزول إلى الجحيم تضحية الإله بالموت . . إلخ . وفى إنجلترا قام مود بودكين فى كتابه « نماذج نمطية الأصل فى الشعر » (١٩٣٤) . بدراسة– على سبيل المثال – « البحّار العتيق » و « الأرض الخراب » . كقصائد تدل على إعادة بعث النموذج . وفى الولايات المتحدة الأمريكية . يمكن وصف النقد الأسطورى بأنه أعظم محاولة ناجحة فى أن تحلّ محل « النقد الجديد » . وفى صراحة جافة . فإن تلك المحاولة تسمح بمناقشة مادة الموضوع . والفولكلور .

والثيمات والمضمون . مما كان يتجاهله « النقاد الجدد » . غير أن أخطار المنهج واضحة : وهى أن الحدود القائمة بين الفن والأسطورة – بل حتى تلك التى بين الفن والدين – ملغاة تمامًا . فالتأمل المبهم اللاعقلانى يختزل الشعر كله إلى مجرد موصِّل لعدد قليل من الأساطير : الميلاد الجديد . والتطهير وعقب حل شفرة كل عمل فنى فى ضوء هذه المصطلحات يُترك المرء وهو يشعر باللاجدوية . وبالرتابة والوتيرية والكثير من كتابات ولسون نايت – تلك التى تستخلص الحكمة الخفية من شكسبير وملتون . وبوب . ووردزويرث . بل حتى من بايرون – معرّضة لمثل تلك الاعتراضات . ويحاول كبار ممارسى هذا الاتجاه . أن يمزجوا نظرات النقد الأسطورى . بفهمهم لطبيعة الفن . وهكذا . فإن فرانسيس فيرجسون – فى كتابه « فكرة مسرح » (١٩٤٩) – يحتفظ برأيه الأرسطى الخاص به . وكذلك يحتفظ فيليب هويلرايت – فى كتابه « النافورة المحترقة » (١٩٥٤) – بنظرية فى دلالات الألفاظ فى الشعر . كما أن نورثروب فراى . بدأ بتفسير ممتاز لميثولوجيا بليك الخاصة . فى كتابه « التماثل المزعج » (١٩٤٧) . وفى كتابه المسمى بـ « تشريح النقد » (١٩٥٧) . يمزج نورثروب النقد الأسطورى بموتيفات من « النقد الجديد » . ويهدف هذا الكتاب . إلى تحقيق نظرية شمولية عامة للأدب . ذلك الأدب الذى يزعم أعظم المزاعم وأجلّها قدرًا . أما الرأى المتعلق بوظيفة النقد . والأكثر من ذلك تواضعًا . فهو – على ما يبدو لى – الأعقل .

أما الاتجاه السادس والأخير فى نقد القرن العشرين – والذى يعتبر بدوره حديثًا وحيويًّا – فهو الاتجاه الوجودى . ولقد سيطرت الوجودية على الساحة العقلية فى فرنسا وألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية . أمَّا الآن فهى تتقلص ببطء . وإذا مافسّرناها على أساس أنها فلسفة اليأس . و « الخوف والارتعاش » . وتعرّض الإنسان لعالم عدائى . فإن أسباب انتشارها ليست بمنأى عن النقاش . إلا أن آراء مارتن هيدجر (ولد سنة ١٨٨٩) فى عمله الأساسى (الوجود والزمن » . والذى يتأرخ من سنة ١٩٢٤ – مع الأفكار الوجودية . فكانت مألوفة فى ألمانيا . منذ بواكير العشرينات . عندما كان كيركجارد مشهورًا ورأى هيدجر فى الوجودية . هو نوع من الإنسانية الجديدة . لكنه يختلف اختلافًا عميقًا عن المدرسة الفرنسية الموغلة بعيداً فى التشاؤم بمفهومها السائد عن « العبث » . ويُعزى تأثير هيدجر على النقد الأدبى . إلى معجمه اللغوى . وانشغاله بمفهوم الزمن . أكثر مما يُعزى إلى تفسيره الشخصى الشاذ لقصائد هولديرلين . وريلكه . ولقد

كانت الوجودية فى ألمانيا تعنى – فى النقد الأدبى – الالتفات إلى النص ، وإلى موضوع الأدب : أى اطّراح علم النفس ، والسيرة الذاتية ، وعلم الاجتماع ، والتاريخ العقلى الذى كان يهتم به البحث الأدبى الألمانى بشكل يكاد يكون شاملاً . فمثلاً ماكس كومريل (١٩٠٢ – ١٩٤٤) – فى قراءاته العديدة المتأنية للقصائد – درس الشعر كمعرفة شخصية . كما أن إميل ستايجر (ولد سنة ١٩٠٨) ، فسّر الزمن كشكل من الخيال الشعرى ، وابتكر خطة للبحوث الشعرية ، تصطف فيها الأنواع ، أو بالأحرى الوسائل الشعرية الغنائية ، والملحمية ، والتراجيدية – مع الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن . فالشعر الغنائى متعلق بالحاضر ، والملحمى بالماضى ، والدرامى – وهذا شىء غريب جدًّا – بالمستقبل .

ويعتبر جان بول سارتر فى فرنسا ، المفسِّر الرئيسى للوجودية . مع أن معظمنا يتذكره كمدافع عن الفن الملتزم بمسئوليته الاجتماعية غير أن كتاب سارتر « ماهو الأدب » (١٩٤٨) ، ذريعة عاطفية لمفهوم ميتافزيقى للفن وفيه اعتراف بحق الشعر الخالص فى الوجود . فالغاية النهائية للفن ، لا تختلف كثيرًا عن تعليمية شيللر الجمالية : « إعادة الحياة إلى العالم عن طريق جعلنا نراه لا كما هو عليه ، ولكن كما لو أن مصدره فى الحرية الإنسانية » . ولايزال الخيال محل شك عند سارترفهو يخلق عالماً ظلاليًّا من التشويه واللاواقع ، والإيهام عالماً يتناثر بددًا عند أول اتصال له بعبثية الوجود الفعلى ورُعبه .

إن النقد الوجودى الأصيل ، قد تطوّر – بالأحرى – بمعزل عن سارتر مع أنه يمتزج – فى الغالب – بركائز مشتقة من الرمزية والسيريالية ، والقومية Thamism . وكتاب مارسيل ريموند « عن سيريالية بودلير » (١٩٣٥ يعتبر المنبع الرئيسى لمفهوم النقد الذى يهدف إلى تحليل العمل الفنى بدرجة أقل مما يهدف إلى اكتشاف « وعى » خاص ، واكتشاف أحاسيس الشعراء الوجودية وفى هذا الكتاب .تتبّع ريموند أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها فى بودلير ولقد عاد ألبرت بجون (١٩٠١ – ١٩٥٧) فى كتاب « الروح الرومنسية والحلم » ، إلى عالم الأحلام عند الرومنسيين الألمان ، كما عاد فى كتاباته الأخيرة إلى رؤى بلزاك ، وإلى نيرفال ، ولو تريمونت ، وهنا نجد أن تقبله للتصوفية الكاثوليكية يزداد . وفى كتاب « دراسات عن الزمن الإنسانى » (١٩٥٠) نجد صاحبه جورج بوليه حلل مفاهيم الزمن والمشاعر عند الكتاب الفرنسيين ، ابتداء من مونتانى إلى بروست ، بأصالة باهرة . وعلى بُعد ما ، يقف موريس بلاتشو – الذى يهتم اهتماما عمليًّا

بمواطن الضعف فى اللغة – وهو قادر على إثارة قضايا مثل قضية « ما إذا كان الأدب ممكنًا » ، كما يتأمل فى العزلة الضرورية ، و« فراغ الموت » ، مستخدمًا فى نصوصه مالارميه ، وكافكا ، وريلكه ، وهولديرلين . ولقد بدأت أفكار من النقد الوجودى تتسلل إلى الكتابات النقدية الأمريكية . فقراءات جيوفرى هارتمان الماهرة فى وردزويرث ، وهوبكنز وفاليرى وريلكه تتجمع فى مفهوم للشعر ، باعتباره فهمًا للوجود فى لحظته الفورية كما أن جيه هيليس ميللر ، قام بتطبيق منهج بوليه على دراسة الزمن والفراغ فى روايات ديكنز (١٩٥٩)

ولكن ، بينما أتعاطف مع كثير من آراء النقد الأسطورى ، والنقد الوجودى ، عن الروح الإنسانية وحالها ، و يثير إعجابى بعض النقاد الجدد فى هاتين المدرستين ؛ فإننى لا أعتقد أنه لا النقد الأسطورى ، ولا النقد الوجودى بقادرين على تقديم حل لمشكلات النظرية الأدبية . فمع النقد الأسطورى ، والنقد الوجودى ، نعود مرة أخرى إلى مسألة مطابقة الفن مع الفلسفة ، أو الفن مع الحقيقة . فالعمل الفنى – ككائن جمالى – يتفكك ، أو يُغضى عنه ، فى سبيل دراسة مواقف الشعراء ، ومشاعرهم ومفاهيمهم ، وفلسفاتهم . فالشاعر وعملية الخلق يصبحان – بدلاً من العمل الفنى – مركز الاهتمام . ولايزال يبدو لى أن الجماليات الشكلية ، والعضوية والرمزية ، كما هى معمّقة فى التراث الجمالى الألمانى العظيم ، ابتداء من كانْت إلى هيجل – والتى أعيد توضيحها وتبريرها فى الرمزية الفرنسية ، وعند دى سانتيز وكروتشه – لها سيطرة أقوى على طبيعة الشعر والفن . وفى أيامنا تلك ، نجدها فى حاجة إلى معاونة أكبر من اللغويين والأسلوبيين ، وإلى تحليل واضح لطبقات العمل الشعرى ، كى تصبح نظرية أدبية متماسكة ، جديرة بإحداث تطوير أبعد وتنقية أكثر ، ولكنها تحتاج – بصعوبة – إلى إعادة تصحيح جذرى .

هذا المسح السريع لاتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين ، تشبه – بالضرورة وإلى حد ما – رحلة من رحلات شركة كوك السياحية ، أو من الممكن تشبيهها برحلة فى طائرة ، لا يظهر فى أثنائها إلا المعالم الرئيسية فى الأرض ، أما اختيار الأسماء ، فهو – غالباً – عشوائى – ولا أستطيع أن أدافع عن ذلك ، إلا بأن مواطن الضعف فى هذا المسح ، ترجع إلى إيجازه الشديد ، وإلى جدّة بحثى . ولست على علم بأية محاولة – مهما كانت مختصرة – قد قامت بمسح العرض الحالى على المستوى العالمى غير أننا اليوم ، نجدنا – فى حاجة أكثر مما قبل – إلى إلقاء نظرة عالمية على النقد .

المصــادر

- Wellk, R. & Warren A. "Literature and Literary Study," **Theory of Literature. New York: Horce & World Inc, 1956.Pp. 3–8.**
- Eliot, T.S. "The Function of criticism," 20th **Century Literary Criticism.** ed. David Lodge. London: Longman, 1972. Pp. 77–84.
- Scott-James, R.A. "The Critic," **The Making of Literature.** Lodon: Mecury Books, 1963. Pp. 374–387.
- Wilson, Edmund. "The Historical Interpretation of Literature" **The Intent of the Critic.** ed. with introduction Donald A. Stauffer. New York: Bantam Books, 1966. Pp. 33–51.
- Scott, Wilbur S. **Five Approaches of Literary Criticism.** New York: Collier Books, 1966.
- Weitz, Morris. **Hamlet and the Philosophy of Lierary Criticism.** Cleveland and New York: meridian Books, 1964.
- Bate, Walter Jackson. **Prefaces to Criticism.** New York: A Doubleday Anchor Book, 1959.
- Heffner, Hubert C. "IX: Towards a Definition of Form in Drama," **Classical Drama and its Influ ence.** ed. M. J. Anderson Methuen & co LTD, 1965. Pp. 137–154.
- Auden, W.H. "Criticism in Mass Society," **The Intent of the Critic.** ed. with introduction Donald A. Stauffer. New York: Bantam Books, 1966. Pp. 104–122.
- Foerster, Norman. "The Esthetic Judgment and the Ethical Judgment," **The Intent of the Critic.** ed. with introduction Donald A. Stauffer. New York: Bantam Books, 1966. Pp. 52–72.
- Wellek, Reneé. "Trends of Twentieth-Century **Criticism** ed. with intioduction Stephen Y. Nichols, Jr. new Haven & London: Yale university Press, 1963. Pp. 344–364.

الفهـــرس

صفحة

رقم الإيداع	١٩٨٢/٥٤٦٦	
الترقيم الدولي	٩٧٧-٠٢-٠٢٥٧-٦	ISBN

١/٨٢/٣٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب

كثيرة تلك الترجمات التى تصدر بالعربية من أجناس الأدب الغربى ، كالقصة والرواية والمسرحية والمقالة ، حتى أصبحت اللون الغالب على مانقرؤه اليوم ..

أما النقد الأدبى فيعانى فقرًا فى تقديمه مترجمًا إلى القارئ العربى .

لهذا كان هذا الكتاب الذى يقدم مقالات فى النقد الأدبى لطائفة من نقاد الغرب المشهود لهم بالدقة فى هذا الميدان .

ويكاد هذا الكتاب يحيط باتجاهات النقد الحديث ومدارسه وأحكامه الجمالية والأخلاقية .